Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Toronto

http://archive.org/details/palographiemusic07macq

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

VII

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

PAR LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES

VII

EDITIONS HERBERT LANG & CIE SA,
BERNE ET FRANCFORT
1972

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

M
2
P15
1889
v. 7

© Herbert Lang & Cie. SA, Berne

Réimpression anastatique de l'édition originale
publiée par Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, en 1901
et imprimée par Desclée de Tournai.

VIRGINI PARITURÆ

ANTIPHONARIUM TONALE MISSARUM

XIe SIÈCLE

Codex H. 159

DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE

DE MONTPELLIER

NOTE

SUR L'ANTIPHONAIRE TONALE DIGRAPTE

Codex H. 159 de Montpellier.

HISTORIQUE DE LA DÉCOUVERTE

Nous devons aux lecteurs de la *Paléographie* quelques renseignements sur l'Antiphonaire dont nous avons commencé la publication, nous réservant de donner plus tard, dès que les circonstances le permettront, une étude plus approfondie de ce remarquable document.

Perdu au milieu de plus de trois cents manuscrits provenant de la célèbre bibliothèque du Président Bouhier de Dijon, le codex qui nous occupe vint prendre place, par les soins du docteur Prunelle, en 1804, sur les rayons de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier où il resta longtemps ignoré.

Tout à coup, au moment où les esprits s'agitaient le plus autour de la question de restauration du chant grégorien, M. Danjou, directeur de la *Revue de la musique religieuse,* annonçait (Déc. 1847) au monde catholique un de ces événements destinés, pensait-il, à marquer dans l'histoire de l'art chrétien :

« Le 18 Décembre dernier, disait Danjou, parcourant les salles de la bibliothèque, j'aperçus dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica.* Ayant demandé communication de ce volume, je reconnus aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain avec une double notation en lettres & en neumes placés au-dessus des lettres...

« C'est bien là un des Antiphonaires notés au commencement du IXe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en

France, lesquels avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de saint Grégoire, exemplaire qu'on voyait encore au xe siècle à Saint-Jean-de-Latran ».

Nous ne dirons pas ici comment la discussion plus que vive engagée, à la suite de cette annonce, surtout entre la revue de Danjou & la *Revue du Monde catholique,* sur l'âge & l'origine du manuscrit de Montpellier, fit abandonner le projet de publication conçu par le bibliothécaire de l'Arsenal ;

comment M. de Parrieu, ministre de l'Instruction publique, chargea, en 1851, Nisard d'en faire une copie (1);

comment Vincent, de l'Institut, vit dans les épisèmes de ce codex une preuve de l'emploi du quart de ton dans la mélodie grégorienne, &c.; toutes choses dont nous nous occuperons plus tard en détail.

Depuis la découverte de notre Antiphonaire, on a beaucoup parlé de son origine & de son antiquité; sur ce sujet on a tout dit,... sauf peut-être la vérité. On a placé la copie de ce manuscrit du IXe au XIIe siècle; on l'a fait naître à Rome (2), à Clairvaux (3), à Saint-Evre de Toul (4),... & ailleurs encore.

Réservant notre opinion sur ce point, nous nous bornons à donner ici la description sommaire de ce manuscrit, & le détail des matières qu'il renferme.

DESCRIPTION DE L'ANTIPHONAIRE

Le Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques des départements (au tome I, p. 349. — Paris, 1849) nous donne la description suivante :

« 159. — In-folio carré, sur vélin. — 1° Incipit utillimum de musica breviarium. — Incipit : « Quoniam pauci sunt qui majorum & difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint retinere. » — Desinit : « sed jam prolixus sermo finem prestolatur. » — 2° (Antiphonale). — 3° (Catalogus brevis manuscriptorum). — Xe-XIe siècle.

(1) Cette copie se trouve à la Bibliothèque nationale, f. l. 8881. — (2) Danjou, *loc. cit.*

(3) Nisard, *Études sur la restauration du chant grégorien,* 1856, p. 489.

(4) *Étude archéologique sur le manuscrit bilingue de Montpellier* par un Supérieur de Séminaire, in-8°. Lecoffre, 1875, p. 38.

Fonds de Bouhier, C. 54. Le n° 1 a quatorze pages. Dans le n° 2, la musique est notée tantôt par signes, tantôt par lettres. Voici le catalogue contenu dans ce manuscrit (1) : « Libri de armario claustri ; Didimus de Spiritu sancto ; Augustinus de Verbo domini ; Augustinus de caritate ; Gregorius Nazianzenus ; Regula heremitica ; Rabanus super Judicum ; Omeliae Origenis super Lucam ; Vita Caroli ; Collationes ; liber dialogorum Gregorii ; Teodulfus, Epitalamium ; Solinus ; Augustinus de Virginitate ; Gradalia quinque ; duo Responsalia, & Offerendarius ; duo Antiphonarii ; Vite patrum ; Josephus ; Rabanus super Matheum. »

Cet in-folio mesure 0, 304^{mm} sur 0, 233^{mm}. La reliure, relativement moderne, mais antérieure vraisemblablement au Président Bouhier, a été funeste à notre codex : les marges, contenant des indications intéressantes, en ont été maladroitement rognées ; pour le reste il est en parfait état de conservation.

Le format de la *Paléographie* nous a obligés à en réduire les dimensions.

Le manuscrit est précédé d'une feuille de garde en papier, datant sans doute de la reliure, & qui porte à l'encre rouge, sur le recto, ce titre en grandes capitales grossières : INCRRTI (*sic*) / DE MVSICAE / ARTIS INSTITVTIONE / DE / TONIS SEV / MVSICAE ARTIS / BREVIARIVM.

Plus bas, on lit : codex ms. / Bibliothecœ Buherianœ / c. 54. / MDCCXXI ;

& au verso de ce même feuillet :

« Il a été reconnu lors de l'inventaire général de nos manuscrits fait page par page du 12 au 17 7bre 1845 que ce volume H.159 était composé de 163 feuillets. H. Kühnholtz.

« N. B. Il y a en plus :

25 bis d'1/4 de feuillet,
33 bis d'1/4 de feuillet,
49 n'est qu'1/3 de feuillet,
56 n'est qu'1/3 de feuillet,
81 n'est qu'1/5 de feuillet portant seulement 2 lignes,
83 n'est qu'1/2 feuillet suivi d'un 83 (bis),
88 a un 88 (bis) d'1/4 de feuillet,
122 n'est qu'1/3 de feuillet, est suivi d'un 122 (bis),
(15 Février 1848). »

Le texte liturgique (12 lignes par page) est écrit au minium & a conservé toute sa fraîcheur ; les deux notations ont été écrites avec deux encres noires différentes.

(1) Page 318 de notre reproduction.

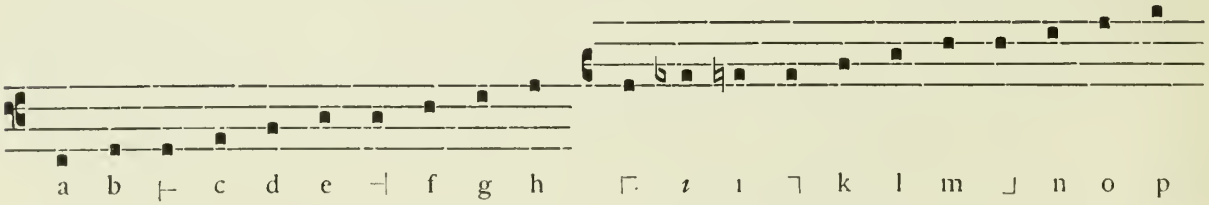
Mais, ce qui donne à ce manuscrit une exceptionnelle importance, c'est la double notation qui surmonte le texte : notation alphabétique, & neumes-accents.

D'abord nous retrouvons ici, du moins pour la partie primitive du manuscrit, une forme de notation se rapprochant de très près des neumes-accents *français* & *anglo-saxons* (cf. *Pal. Mus.*, III, pl. 178-193). Toutes les parties postérieures, que l'on reconnaîtra facilement, sont (excepté le *Tonale* de la page 8, & les offices de saint Blaise & de saint Hilaire, de la page 305 à la page 322) de notation *messine* (cf. *Pal. Mus.*, III, pl. 154-177), fait important que personne n'avait encore remarqué.

De plus, la notation musicale est traduite par les quinze premières lettres de l'alphabet romain. L'i est employé deux fois : i droit représente le *si* ♮ : *i* penché, le *si* ♭ .

En outre, au milieu des lettres « se rencontre çà & là un signe qui n'est pas une lettre, mais remplace une lettre dans les cas spéciaux que nous allons indiquer. Ce signe que l'on a nommé *épisème,* c'est-à-dire signe supplémentaire, consiste en deux petits traits droits diversement juxtaposés, l'un vertical, l'autre horizontal. Celui-ci est tantôt à gauche tantôt à droite de l'autre, soit en bas, soit au sommet, soit au milieu. Avec le trait vertical sur le milieu & à droite du trait horizontal ⊢, l'épisème remplace le B ou *si* de l'octave inférieure; également au milieu, mais à gauche ⊣, c'est l'E ou *mi* de cette même octave; sur le sommet à droite ⊢, c'est le *la* du milieu de l'échelle, mais avec l'emploi du B mol; sur le sommet à gauche ⊣, c'est le *si* naturel; enfin, si le trait horizontal est tracé à la partie inférieure de l'autre & à gauche ⊥, l'épisème tient lieu du *mi* de l'octave supérieure. » (D. Pothier, *Mél. Grég.*, p. 26.)

Voici d'ailleurs la gamme complète de notre manuscrit :



On a pu remarquer dans les phototypies déjà publiées la disposition anormale que présente l'Antiphonaire de Montpellier. Au lieu d'être

rangées par Offices & dans l'ordre du Temps & des fêtes, comme dans le premier *Antiphonale missarum* venu (le cod. 339 de Saint-Gall par exemple), les diverses pièces chantées à la messe sont ici rangées par espèces : les introïts & les communions ensemble (ce sont des antiennes); les versets alléluiatiques à part; les traits ensuite, &c., & cela d'après chaque mode.

Nous sommes donc en présence plutôt d'un *Tonale* de la messe que d'un *Antiphonale missarum :* disposition très heureuse pour l'étude des pièces musicales, mais qui l'est moins pour la pratique du chœur. On peut même se demander si un livre ainsi disposé a pu servir au chœur.

Nous n'en savons rien ; cependant rien n'empêche de le supposer, car pratiquement il avait de réels avantages : la tonalité des morceaux, vague dans les autres livres, était ici précisée ; l'écriture neumatique donnait le rythme général de la phrase ; la traduction littérale ne laissait aucun doute sur sa mélodie. Néanmoins son usage à l'office devait présenter quelques difficultés : outre la dispersion dans le volume des pièces d'une même messe, les lacunes y étaient nombreuses. En effet :

1° le verset psalmodique qui accompagne tout introït faisait ici complètement défaut ;

2° omission plus grave : un certain nombre de pièces manquaient totalement.

On sait que beaucoup de répons-graduels sont calqués les uns sur les autres, ceux du deuxième ton, pour ne citer qu'un exemple. Nos lecteurs connaissent le répons *Justus ut palma* & tous ses dérivés : nous en avons donné *quatorze* (cf. *Pal. Mus.*, tom. III, p. 31). Or, ici, nous n'en trouvons que *quatre : A summo celo, Angelis suis, Exultabunt sancti* & *Domine refugium* (p. 152-153) : encore ce dernier a-t-il été ajouté dans la suite — notation messine — & n'est-il représenté que par son verset (p. 152).

De même pour les versets alléluiatiques. Nous en donnions autrefois *sept* du type *Dies sanctificatus* (*Pal. mus.*, tom. III, p. 55); seul ce dernier a trouvé place dans l'Antiphonaire qui nous occupe.

Il fallait nécessairement remédier à ces inconvénients : alors furent

ajoutés à la suite de chaque introït les premiers mots du verset psalmodique, &, en marge, l'indication des pièces musicales composant chaque messe. C'est ainsi que nous avons, à la suite de l'introït *Inclina* (p. 13), du xve dimanche après l'octave de la Pentecôte, le verset *Letifica,* &, en marge, les mentions : ℟. *Bonum est ;* Alleluia *Timebunt ;* Of. *Expectans expectavi ;* Co. *Qui manducat :* toutes pièces qui se doivent chanter à la messe de ce même dimanche.

Ce travail supplémentaire se fit d'assez bonne heure, lorsque le manuscrit arriva dans les régions où régnait la notation messine ; car, remarque importante, les additions marginales sont surmontées le plus souvent des accents messins. Toutefois les indications accompagnant les introïts cessent tout à coup à la page 59.

Les vides étaient plus difficiles à combler. A la messe *Gaudeamus* de sainte Agathe (p. 13), c'étaient le répons-graduel *Adiuvabit eam* & le trait *Qui seminant* manquant l'un & l'autre dans le corps de l'Antiphonaire : le premier fut transcrit à la page précédente (p. 12), le second, à la page 2. Plus loin (p. 14), le verset alléluiatique *Inter natos* de la messe *De ventre* faisait défaut. A la messe *Exclamaverunt ad te* (p. 17), c'étaient les versets alléluiatiques *Stabant iusti* & *Non vos me elegistis ;* &c., &c.

Nous n'en finirions pas s'il fallait énumérer toutes les pièces dont l'absence se constate de la même façon. Le copiste chargé de ce travail y suppléa comme il put, glissant sur les parties blanches de son parchemin ici, un répons-graduel, là, un verset alléluiatique, plusieurs fois même ajoutant un nouveau feuillet. Bref, il fit si bien que la plupart des morceaux en usage à la messe se trouvent dans le manuscrit.

CONTENU DE L'ANTIPHONAIRE

Au premier folio numéroté : *Incipit utillimum de musica breviarium,* traité qui se poursuit jusqu'au folio 7 verso inclusivement. On sait que cet ouvrage a été identifié par Nisard avec l'*Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum archiepiscopum Trevirensem* de Réginon de Prüm. (Cf. Gerbert, *Script.*, I, 230-247.) Nisard l'a d'ailleurs publié en

regard de l'édition de Gerbert, en faisant remarquer que la version du manuscrit de Montpellier (1) a supprimé la forme épistolaire & ne fait aucune allusion à Rathbod (NISARD, *Notice sur l'Antiphonaire bilingue de Montpellier,* p. 25-42).

Nous n'avons reproduit de ce traité que le premier f° en grandeur d'exécution (Pl. A.)

La première page de notre édition correspond au f° 8 du manuscrit qui nous offre la prose pascale de Notker, *Laudes Salvatoris,* notée en points & virgas diastématiques *campo aperto :* on peut y remarquer beaucoup de guidons, soit à la fin des lignes ou des phrases, soit même à l'intérieur des lignes.

Cette première page se termine par les deux versets alléluiatiques : *Te Martyrum* & *Mirabilis Dominus*, en neumes diastématiques messins, mais sans lignes ni guidons, comme les pièces de la page suivante.

La page 2 contient les répons-graduels (℟) *A summo celo, In sole, Domine Deus virtutum, Excita*, du samedi *in duodecim lectionibus* de l'Avent; le trait *Qui seminant* de la fête de sainte Agathe; le répons-graduel *Esto mihi* du lundi après le dimanche *Laetare*. Le trait *Qui confidunt* du 4e dimande de Carême, qui termine la page, est noté d'une belle écriture régulière sur quatre lignes à la pointe sèche avec la lettre-clef C.

La page 3 a été complètement & soigneusement grattée; on n'y peut rien lire.

La page 4 contient, sur deux colonnes, une série de onze versets alléluiatiques qui manquaient dans le corps de l'Antiphonaire. Les neumes y offrent une tendance diastématique très caractérisée. Signalons en passant la lettre romanienne τ que l'on trouve deux fois dans le ℣. *Inter natos mulierum* (col. I, lig. 7 & 8).

Les pages 5, 6 & 7 sont remplies par les versets alléluiatiques & les traits du Propre du Temps dans leur ordre chronologique. La plupart sont désignés par leur *incipit*, renvoyant au corps du manuscrit; les autres — au nombre de 20 — ne se trouvant pas ailleurs, sont entièrement notés.

(1) La traduction de NISARD, nous devons l'observer, est émaillée de nombreuses fautes de lecture & même d'additions ou de suppressions que rien ne justifie.

Le *Tonale* de la page 8 ne renferme que 150 antiennes environ; quelques-unes ont été grattées. A noter l'antienne *Sancte Benigne* (col. 3, lig. 13).

L'office monastique de saint Urbain occupe les pages 9 & 10. Les deux antiennes *in Evangelio* de vêpres, celles du premier nocturne ainsi que les trois premiers répons en ont seuls été notés.

Les pages 11 & 12 portent l'offertoire (1) *Exaudi Deus,* du Lundi après le 3e dimanche de Carême, avec ses deux versets, & le répons-graduel *Adiuvabit eam* de la fête de sainte Agathe. Ces deux pièces étaient omises dans le manuscrit.

Avec le folio 14 (p. 13) commence réellement notre *Tonale* de la messe; — tout ce que nous avons vu jusqu'à présent est postérieur —. Nous en donnons brièvement la table analytique.

Introïts du Protus authenticus (1er ton) p. 13
Communions » » » » p. 20
Introïts » Protus plagalis (2e ton) p. 27
Communions » » » » p. 31
Introïts » Deuterus authenticus (3e ton) p. 35
Communions » » » » p. 44
Introïts » Deuterus plagalis (4e ton) p. 46
Communions » » » » p. 52
Introïts » Tritus authenticus (5e ton) p. 58
Communions » » » » p. 61
Introïts » Tritus plagalis (6e ton) p. 64
Communions » » » » p. 68
Introïts » Tetrardus authenticus (7e ton) p. 73
Communions » » » » p. 79
Introïts » Tetrardus plagalis (8e ton) p. 85
Communions » » » » p. 90
Hymne : *Benedictus es domine Deus* (auth. tetrardi) p. 95
Versets alléluiatiques du Protus . . . p. 97
» » » Deuterus . . p. 104
» » » Tritus . . . p. 112
» » » Tetrardus . . p. 115
Traits du Tetrardus plagalis. . . . p. 127
Hymne : *Benedictus es in firmamento* (auth. deuteri) p. 139
Répons-Graduels (℟) du Protus . . . p. 143
» » » Deuterus . . p. 157
» » » Tritus . . . p. 163
» » » Tetrardus . . p. 182
Offertoires du Protus . . . . . p. 191
» » Deuterus . . . . . p. 218
» » Tritus . . . . . p. 249
» » Tetrardus. . . . . p. 267
Traits du Protus plagalis . . . . . p. 298

A partir de la page 307, on trouve un supplément ainsi composé :

1° Les antiennes du Dimanche des Rameaux à la procession (307), suivies de l'Hymne *Gloria, laus* (311), du répons *Collegerunt* (312), de l'antienne *Turba multa* & de l'introït *Domine ne longe* (313) pour le même jour; cet introït est noté comme à la page 85, mais avec les neumes seuls.

(1) Et non le « répons », comme l'a dit Nisard (*Notice*, p. 14), & comme l'a répété l'auteur de l'*Étude archéologique*, p. 33.

2° Les deux traits *Dixit Dominus mulieri chananeae* (dans certains livres au 2e dimanche de Carême) & *Domine, non secundum* du mercredi des Cendres (314). Ces deux pièces avec la seule notation neumatique.

3° Les antiennes *Immutemur, Exaudi nos, Iuxta vestibulum, Propicius esto, Iniquitates nostrae* (315) du mercredi des Cendres, en notation diastématique & guidons à la fin des lignes. Pas de traduction littérale.

4° L'office de saint Blaise, selon le rite monastique (315-316). Une grande partie en a été grattée soit au commencement soit à la fin, mais on peut encore lire sous les antiennes *Immutemur,* &c., presque toute la page 315.

5° Le verset alléluiatique *In omnem terram* (316).

6° Le verset *Recordare quod steterim* de l'offertoire *Recordare mei,* en neumes diastématiques *campo aperto* & guidons à la fin des lignes (317).

7° Deux versets alléluiatiques *Per te Dei Genitrix* & *Sancti et iusti* sur quatre lignes à la pointe sèche & lettre-clef F (317).

8° Le catalogue : *Libri de Armario claustri* déjà signalé (318).

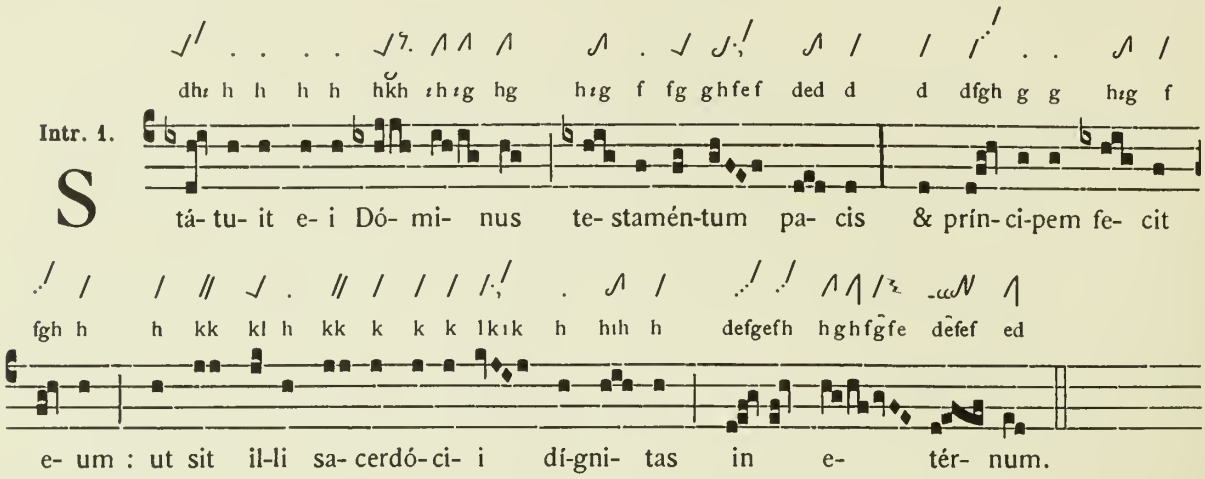
9° L'office monastique de saint Hilaire, dont le commencement a été gratté (318-322). Il est interrompu (320) par l'antienne *Ante diem festum pasche* notée en neumes & en lettres, qui a remplacé, après rasure, les répons IX & X de l'office.

10° Enfin, au bas de la dernière page, le commencement de la prose *Sancte Dei preciose protomartir Stephane, qui in virtute veritatis* (cf. *Mone* III, 508), & la collecte « *ad primam* » *Deus qui verbum tuum...* autrefois à la messe de l'Annonciation.

Pour ne pas trop allonger cette note, nous ne nous occuperons pas des intercalations semées dans le volume, & qui consistent surtout en versets alléluiatiques. Nous devons cependant attirer l'attention sur la séquence de la page 218, en l'honneur de saint Bénigne, qui s'adapte au dernier verset de l'offertoire *Laudate Dominum quia benignus est* & dont la mélodie est celle du neume du mot *in Hierusalem.*

Peut-être le lecteur nous saura-t-il gré de joindre à ces quelques notions la traduction d'une pièce de notre Antiphonaire : l'introït *Statuit* (p. 17). Nous ne pouvons pas reproduire avec exactitude la forme

des neumes; le lecteur saura remédier à cet inconvénient en recourant à l'original.



Quelques remarques sur notre traduction :

1° Le signe ⌟ au-dessus d'une lettre indique que la note doit être lue deux fois k = k k (*ut*, *ut*).

2° On trouve parfois les lettres f, k, g, & n suivies de plusieurs points : k... (*v.g.*, p. 159, ligne 10); dans ces cas, la note doit être répétée autant de fois qu'il y a de points : k... = k k k k.

3° Le signe ⌒ ou ‿ entre deux lettres traduit soit l'épiphonus, s'il est sous ces lettres : l m (*ré*, *mi*), soit l'ancus ou le céphalicus, s'il les surmonte : m l (*mi*, *ré*).

4° Le signe ∽ sur deux lettres correspond au quilisma dans les groupes ascendants : l m n (*ré*, *mi*, *fa*) ou à une espèce particulière de climacus (/ɪ) qui se rapproche du climacus à points liés : k ɪ h (*ut*, *si*♮, *la*).

DU ROLE ET DE LA PLACE

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DANS

LE RYTHME GRÉGORIEN

DU ROLE ET DE LA PLACE

DE L'ACCENT TONIQUE LATIN

DANS

LE RYTHME GRÉGORIEN

AVANT-PROPOS

Le lecteur n'a pas oublié les pages que nous avons consacrées, dans les précédents volumes de la *Paléographie,* à l'étude des rapports de l'accent latin & du cursus littéraire avec la mélodie grégorienne. Après une assez longue interruption causée par la publication de l'Antiphonaire ambrosien du British Museum & de l'Avant-propos qui le précède, nous nous proposons de reprendre ici ces recherches, en les dirigeant toutefois vers un point différent.

Au début de ces travaux, nous disions (t. III, p. 8) : Notre but est de prouver par des arguments intrinsèques, c'est-à-dire tirés des cantilènes mêmes, que l'accent tonique latin & le cursus littéraire ont exercé une influence active sur la formation *mélodique* & *rythmique* de la phrase grégorienne, qu'ils sont les bases sur lesquelles repose tout l'édifice du chant, l'ossature qui lie & soutient ce corps mélodique.

En ce qui concerne la *mélodie,* nous croyons avoir rempli notre tâche. De fait, en parcourant successivement la psalmodie simple de l'office, la psalmodie plus ornée des introïts, des communions, celle, plus fleurie encore, des traits, des graduels & même de certains versets alléluiatiques, nous avons trouvé que partout, surtout dans les cadences, l'élément générateur était l'accent ; en d'autres termes, qu'à l'accent aigu latin correspondait le plus souvent une note aiguë dans la mélodie. Si nous avions eu le loisir d'étudier le style antiphonique, nous aurions pu relever les mêmes faits.

Nous avons reconnu en outre que ces groupements harmonieux de syllabes & d'accents que l'on nomme *cursus* avaient exercé une influence décisive sur la forme mélodique des cadences ; car nous avons prouvé que les modulations d'un nombre considérable de médiantes & de finales de tout style, simple, orné ou neumé, avaient été modelées sur le *cursus planus* avec la plus parfaite exactitude, & qu'en conséquence ces cadences musicales devaient leur origine à ce type de fins de phrase dans la prose rythmique. Nous avons montré comment la mélodie ainsi constituée par ce premier contact des paroles demeurait

pour ainsi dire inamovible, &, maîtresse à son tour, imposait sa forme à tous les textes qui n'étaient pas des *cursus planus;* cela, en vertu d'un principe supérieur : intégrité de la mélodie, prééminence du rythme musical.

Bien plus, nous avons pu constater, dans certaines cadences grégoriennes, des vestiges non plus du cursus rythmique, mais du cursus métrique, ce qui a bien son prix quand il s'agit de fixer les origines des mélodies romaines.

L'influence de l'accent tonique dans l'ordre mélodique étant ainsi bien établie, nous voudrions maintenant aborder la question des rapports de l'accent avec le rythme, question plus délicate que la première, mais qui en somme n'en est que le corollaire. Il est clair en effet qu'une cantilène informée mélodiquement par l'accent ne peut échapper à l'influence rythmique de cet accent : l'alliance entre la mélodie & le rythme est trop intime pour qu'il en soit autrement. Mais de cette vue générale à un exposé détaillé & précis de la rythmique grégorienne il y a loin; aussi n'essaierons-nous pas de franchir cette distance d'un seul bond. Nous irons pas à pas &, pour cette fois, nos premiers efforts auront pour but d'étudier & de fixer cette question centrale : de l'influence de l'accent latin sur le rythme de nos mélodies liturgiques.

Question centrale, disons-nous. En effet, d'après nous, la rythmique grégorienne, oratoire & musicale à la fois, repose en grande partie sur l'accent. Or, de même qu'en méconnaissant l'influence de l'accent sur la mélodie latine on ne comprendrait rien à sa forme, ainsi, en négligeant de reconnaître dans l'accent l'un des facteurs principaux du nombre musical grégorien, on se mettrait dans l'impossibilité radicale de comprendre la nature de ce nombre. Il importe donc de fixer, mieux encore que nous ne l'avons fait jusqu'ici, les propriétés de l'accent tonique, son rôle dans le mot, sa place dans le rythme.

Question délicate aussi, si nous la comparons avec celle que nous avons traitée dans les précédents volumes. En nous occupant des rapports de l'accent & de la mélodie, notre tâche était facile : nous n'avions qu'à constater un fait en quelque sorte matériel, à savoir la coïncidence des accents & des notes ou groupes aigus. Cette fois le problème se présente sous un aspect plus complexe. Il nous faut saisir & analyser le jeu mystérieux de tous les éléments qui constituent le rythme : relations de longueur & de brièveté, de force & de faiblesse, d'élan & de repos, qui s'établissent entre les notes & les groupes de notes, entre les syllabes, les mots, les membres de phrase & les phrases, toutes choses qui sont bien autrement difficiles à reconnaître que l'apparition sur la portée musicale d'une note aiguë ou grave. Ajoutez à cela que l'art musical grégorien date de quinze siècles & que, tout en le comparant à l'art moderne, il faut se tenir soigneusement en garde contre les habitudes de notre oreille & les préjugés de notre esprit. Ajoutez que la langue latine, base de la cantilène liturgique, s'éloigne totalement sur plusieurs points de nos langues modernes occidentales, des langues romanes par exemple. Ajoutez encore que les auteurs du moyen âge & la notation neumatique elle-même ne nous donnent guère que des lois générales d'exécution, & vous comprendrez avec quelle prudence, quelle circonspection on doit avancer dans l'étude de la rythmique grégorienne. Nous avons conscience d'avoir suivi ces règles de conduite.

Depuis plus de vingt ans, silencieusement & sans hâte, nous travaillons ce sujet ; tous les jours nous chantons & rythmons pratiquement, avec l'aide d'un grand chœur bien formé, les mélodies romaines ; nous avons donc eu le loisir de nous laisser pénétrer par ce rythme dont nous voulions formuler la théorie. Nous sommes passés par bien des phases, nous avons esquissé plusieurs ébauches, chaque essai, chaque effort nous approchant toujours plus de la vérité. Aujourd'hui enfin nous croyons pouvoir livrer au public notre pensée sur le point fondamental qui va nous occuper. Elle est le fruit d'une longue expérience, & notre conviction est d'autant plus solide que nous arrivons, après de nombreux circuits, à nous rencontrer avec tous ceux de notre École qui nous ont précédés dans ce genre de recherches, & en particulier avec Dom J. Pothier qui, sur ce point comme sur tant d'autres, a entrevu, dès le début, la solution juste de cette difficile question.

La loyauté nous oblige à ajouter que les principes fondamentaux sur lesquels nous appuyons notre théorie rythmique ne nous appartiennent point en propre : non seulement nous en trouvons la substance dans les écrits de Dom J. Pothier, mais encore dans ceux de plusieurs auteurs modernes, musiciens & compositeurs de renom que nous aurons à citer dans le cours de ce travail. En outre, ces mêmes principes ont déjà été enseignés publiquement dans l'une des grandes écoles musicales de Paris par M. Vincent d'Indy dont tout le monde connaît la haute valeur artistique, la science musicale, les idées larges & élevées. Les conversations que nous avons eues avec l'illustre compositeur, les lettres qu'il a bien voulu nous écrire nous ont vivement éclairés. Avec son autorisation, nous aurons l'occasion plus loin d'en citer quelques fragments, en y ajoutant plusieurs extraits du cours qu'il professe à la *Schola cantorum*. En de telles circonstances, nous aurions mauvaise grâce à ne pas reconnaître ouvertement ce que nous devons à nos devanciers.

Nous avons le regret de ne pas encore présenter à nos lecteurs le traité complet de rythmique grégorienne si souvent demandé, plus rarement promis ; cependant nous pouvons les assurer qu'à l'occasion de nos recherches sur la place de l'accent dans le rythme des mélodies romaines nous exposerons les règles fondamentales de cette rythmique avec de nombreux exemples à l'appui. Avant de publier en entier nos travaux sur « le nombre musical grégorien », nous désirons soumettre au public les idées maîtresses qui nous ont dirigés dans la construction de notre théorie & les faits sur lesquels elle s'appuie. Nous écouterons volontiers les observations qui nous seront communiquées, &, s'il y a lieu, nous en tiendrons compte, persuadés que notre travail définitif n'en sera que plus parfait.

Avant d'entrer en matière on nous permettra de placer ici un humble conseil, résultat de notre expérience personnelle. Si le lecteur veut ne pas s'égarer, pendant des années peut-être, sur de fausses pistes, s'il veut éviter l'erreur en même temps qu'une perte de temps considérable, il doit se tenir en garde contre toute notion préconçue, dérivant soit de nos langues occidentales, soit de notre musique moderne, & tenir compte des grandes divergences existant entre les langues humaines & entre les différentes formes musicales qui ont régné dans le courant des siècles. Nous ne saurions trop recommander cette disposition d'indépendance.

Nous avons emprunté à peu près les termes de ce conseil à M. Bennett dans son article sur *l'ictus dans la prosodie latine* (1). Rendant compte de cet article dans la *Revue critique* (25 Sept. 1899, p. 252), M. Paul Lejay dit à son tour : « M. Bennett commence par déclarer qu'il faut entièrement faire abstraction des suggestions des langues germaniques. L'habitude de la prononciation intense, soit des syllabes accentuées dans les mots, soit des temps forts dans les vers, conduit les savants modernes à transporter inconsciemment dans leurs théories sur les langues anciennes les faits de leur parler quotidien. Ils doivent donc tout d'abord se dépouiller du préjugé créé par l'usage. Ce point est capital. Nous sommes heureux de le voir mis en lumière avec une telle netteté. » Et M. Lejay ajoute : « c'est là une condition essentielle pour raisonner juste », ce qui s'applique entièrement à notre sujet.

Ce n'est pas à dire que l'étude comparée des diverses langues littéraires ou musicales ne puisse nous être d'aucune utilité, non certes ; mais, dans ces investigations, nous ne devons pas croire que tout ce que nous trouvons dans notre musique se répétera nécessairement dans une musique vieille de quinze siècles. L'histoire du rythme, soit dans l'art de la parole, soit dans l'art des sons, nous le montre dans une continuelle transformation. *Sauf deux ou trois grands principes immuables* dont le rythme ne peut s'écarter, tout le reste, dans le cours des siècles, est livré au travail insensible & impersonnel des hommes, des écoles, des peuples. Appuyons donc notre rythmique grégorienne sur ces grands principes, mais veillons à ne prendre dans les théories & les faits modernes que ce qui peut lui appartenir. Nous avons vu tant de fois se transformer la tonalité, l'harmonie, les rythmes de la musique que nous ne saurions être trop en garde contre ce qui peut, un jour, se transformer encore ou périr. Ne renouvelons pas à notre époque les erreurs des harmonistes du moyen âge qui, voulant soumettre à leur étroite & passagère théorie mensuraliste & à leur harmonie enfantine la libre mélodie romaine, l'ont conduite à sa ruine.

Selon nos habitudes & notre devise, *res non verba*, nous commencerons par l'exposé pur & simple des faits ; nous en tirerons ensuite la théorie rythmique que nous cherchons à formuler.

Pour le moment, nous éviterons d'entrer dans des détails techniques trop ardus qui, sans être inutiles, pourraient cependant nuire à la clarté de notre exposition, en même temps qu'à la simplicité de notre théorie.

(1) « At all events, it is certainly of the first importance, in approaching so delicate a problem as the pronunciation of a language whose data we can no longer fully control, first to rid ourselves as completely as possible of all preconceived notions derived from our own language which might mislead us, and to take into account the great divergence of human speech along with the often radically different character of spoken languages. » — American Journal of Philology, Vol. XIX, n° 76, p. 363. Baltimore. 1899.

CHAPITRE I

L'ACCENT TONIQUE LATIN
ET LES COMPOSITEURS DE MUSIQUE RELIGIEUSE

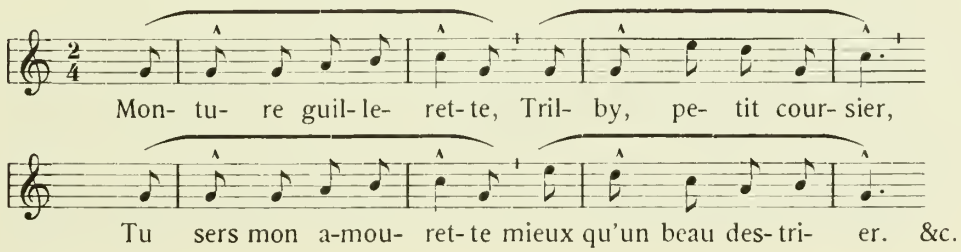
Pour nous aider à bien comprendre & à résoudre la question proposée — rapports de l'accent latin avec le rythme grégorien — jetons tout d'abord un regard autour de nous & examinons comment les compositeurs de musique religieuse traitent cet accent dans leurs mélodies, quelle place ils lui adjugent dans la *mesure* ou le *rythme*.

Jusqu'à nouvel ordre nous emploierons les expressions en usage dans les solfèges & les méthodes modernes ; nous verrons par la suite que nous serons obligés de les modifier.

Nous parlerons d'abord des compositeurs modernes, puis des auteurs du XVe, du XVIe, & du XVIIe siècle ; nous passerons ensuite à l'étude intrinsèque de la mélodie grégorienne, cherchant dans sa structure même quelles peuvent bien être les lois rythmiques concernant la place de l'accent, son rôle dans le nombre grégorien ; enfin nous examinerons quelle a été la doctrine professée par l'École de Solesmes sur le point qui nous occupe, depuis l'apparition des *Mélodies grégoriennes* jusqu'à ce jour.

§ I
LES COMPOSITEURS MODERNES

Un coup d'œil sur leur musique nous renseigne immédiatement. Pour eux l'accent latin est une force, une intensité, rien de plus ; en conséquence ils s'efforcent de le faire coïncider avec le temps fort ou frappé de leurs mesures, de la même manière qu'ils font coïncider l'accent moderne, l'accent français par exemple, avec le temps fort de la mesure.



Bone Pastor.

Bó- ne pá- stor pá- nis ve- re, Je- su nóstri mi- se- ré- re.

Omni die.

Andantino. Solo.

8 Mesures

mf. Omni dí- e, Dic Ma- rí- æ, Mé- a, laú-des, á- ni- ma :

mf.

Legato.

8 Mesures

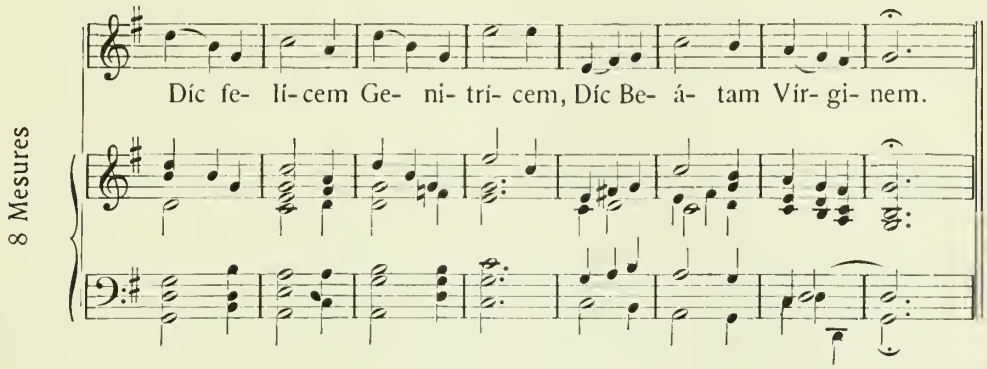
E- jus fés-ta, E- jus gés-ta, Có- le splen-di- dís- si- ma.

Refrain. Tutti.

8 Mesures

f. Con- templá- re, Et mi- rá- re E- jus cel- si- tú- di- nem,

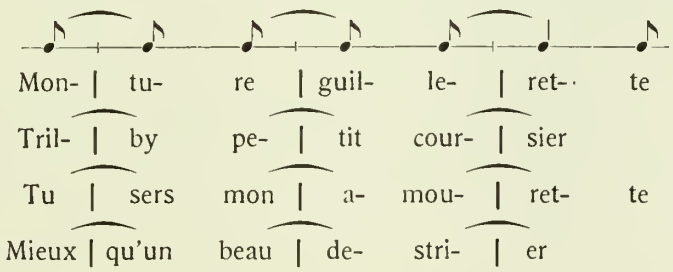
f



On remarquera que dans ces trois exemples, en latin comme en français, les syllabes accentuées tombent au frappé, au temps fort ; sur ce point il y a concordance parfaite. On peut formuler ainsi qu'il suit la loi de ces adaptations : Une barre avant tous les accents. La règle est simple, le procédé est séduisant ; &, en somme, il semble qu'on ne puisse le condamner ; car enfin l'accent est une intensité, &, dans la théorie courante, le premier temps de la mesure aussi ; dès lors quoi de plus naturel, de plus rationnel que de les associer ? Cela se conçoit surtout dans un art où il est entendu que la mesure joue un très grand rôle.

Jusqu'ici les faits nous montrent donc les accents des deux langues régis par la même loi. Toutefois, en regardant de près ces adaptations, nous remarquons entre l'exemple français & les exemples latins une différence assez singulière qu'il importe de relever dès maintenant & sur laquelle nous reviendrons.

En français, c'est la dernière syllabe solide des mots qui s'appuie sur le premier temps de la mesure, en sorte que tous les mots chevauchent sur les mesures.



Le membre de phrase le plus caractéristique sur ce point est le deuxième *Tritby petit coursier.*

Il y a donc *deux faits* à relever dans cette adaptation parfaitement régulière à notre avis :

1° les accents des mots correspondent avec les premiers temps des mesures ;

2° les mots ne correspondent pas avec les mesures ; ils ne commencent pas & ne finissent pas avec elles ; ils sont tous *à cheval* sur les mesures.

En latin au contraire chaque mot est enchâssé, emprisonné dans son casier-mesure, en sorte que, à l'inverse de l'adaptation française, tous les mots commencent avec la mesure & se terminent avec elle :

Omni | díe, | Díc Ma- | ríæ, | Méa, | láudes, | áni- | ma :
Ejus | fésta, | Ejus | gésta, | Cóle | splendi- | díssi- | ma.

Bone | Pastor | panis | . . . . .

Cela rappelle ce mauvais vers d'Ennius :

Sparsis | hastis | longis | campus | splendet & | horret.

Si les mots ont plus de deux syllabes, chaque partie commençant par un accent tonique ou secondaire correspond au premier temps de la mesure & se trouve blottie dans son petit compartiment.

Exception est faite pour le dernier mot de chaque phrase, de chaque rythme ; car enfin il faut bien finir, &, en emprisonnant ainsi les mots dans l'étroit espace d'une mesure, il est impossible d'aboutir à un repos rythmique qui ne se trouve que sur le premier temps de la mesure. De là, nécessité d'enjamber par-dessus les mesures afin de faire coïncider la dernière syllabe des mots avec le frappé de la mesure suivante :

splendidíssi- | ma

Dans le *Bone Pastor,* les syllabes accentuées des mots *vére* & *miserére* se prolongent, tant bien que mal, pendant toute une mesure, pour arriver au même résultat.

Il est clair que ce système donne à la mesure un rôle considérable dans la formation du rythme : elle impose à l'accent latin sa place, & toujours la même, sur le premier temps ; bon gré mal gré, il faut que les mots entrent dans son cadre ; elle les distend, les rétrécit ; bref elle les asservit en les forçant ainsi à s'adapter à sa propre intensité, à sa propre durée. Sans doute il y a mille moyens mélodiques, rythmiques, harmoniques de déguiser cet esclavage des mots, de varier à l'intérieur des casiers la marche, la force, la durée des sons & des syllabes, mais néanmoins il reste toujours vrai que, dans ce système, la loi de la coïncidence des frappés métriques & des accents doit toujours être observée.

Et que dire de la carrure, de la symétrie des mesures, des membres de phrase & des phrases qui complètent la rigidité de cette première règle ! L'*Omni die* avec ses huit mesures par phrases — total trente-deux — nous présente ce système dans sa perfection. Mais pour tout cela nous renvoyons aux traités de composition & de mélodie, à celui de Reicha surtout. Chose surprenante : les compositeurs dressés dès leur enfance à l'observation de ces lois ne s'y sentent pas à l'étroit ! comme l'oiseau né & élevé dans sa cage, ils ne soupçonnent pas la liberté du vrai grand rythme, tel qu'on le trouve dans les œuvres d'un Beethoven, dans celles des maîtres religieux des XVe & XVIe siècles, &, mieux encore, dans le nombre musical grégorien.

Ainsi donc, dans les adaptations latines que nous avons sous les yeux, nous avons, comme dans les adaptations françaises, la coïncidence de l'accent & du premier temps de la mesure, mais le second fait — l'enjambement des mots sur les mesures — ne se présente plus qu'à la fin des phrases ou membres de phrase.

Pour ces auteurs la conception de la *mesure* se résume en trois traits : il s'agit naturellement de la mesure *simple,* — binaire ou ternaire — base de toutes les autres.

a) Retour périodique d'un temps *fort,*

b) de 2 en 2 ou de 3 en 3 temps premiers, &

c) à intervalles égaux ; c'est-à-dire de 2 en 2 temps, si la mesure adoptée est à 2 temps ; de 3 en 3, si elle est à trois temps.

D'après cette conception la mesure serait donc un fait de pure *intensité,* sa marque spécifique serait la hiérarchie décroissante des temps, nous l'appellerons *mesure intensive.*

Ces trois traits caractéristiques se retrouvent dans les définitions ou descriptions des musiciens & des métriciens modernes & dans tous les solfèges. Citons entre autres :

M. Mathis Lussy : « La *mesure*... retour périodique, à courtes distances, d'un *son plus fort,* coupant un morceau de musique en petits fragments, appelés mesures, ayant tous une égale valeur ou durée ». *Traité de l'expression musicale,* p. 6.

M. Gevaert : « L'apparition des temps forts à distances égales est ce qui constitue la mesure, & l'espace compris entre un temps fort & un autre temps fort s'appelle une mesure. » *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité,* t. II, p. 15.

Les métriciens ne parlent pas autrement. O. Riemann, maître de conférences à l'École Normale Supérieure, dans ses *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique,* débute ainsi : « Le rythme musical ou métrique est constitué par le retour, *à intervalles égaux,* d'un son (note de musique ou syllabe) plus *fort* que les autres ; l'intensité plus grande donnée à ce son s'appelle en métrique *accent métrique* ou *ictus.* Les intervalles égaux qui séparent les différents sons ainsi accentués forment ce qu'on appelle, en musique, *mesure simple*, en métrique, *pied.* La partie de la mesure ou du pied qui reçoit l'accent métrique s'appelle *temps fort* ou *frappé,* celle qui ne reçoit pas l'accent, *temps faible* ou *levé.* » *Mètres lyriques d'Horace*... par Schiller... traduction par O. Riemann, p. 1.

La théorie est claire, il semble qu'il n'y ait pas moyen d'y échapper ; &, de fait, elle se trouve réalisée dans les œuvres de presque tous nos compositeurs de musique religieuse. On peut citer nombre de pièces musicales où elle ne reçoit pas un démenti : *Omni die, Bone pastor,* &c. &c., &, en général, les œuvres de musique vocale en langue moderne suivent le même principe.

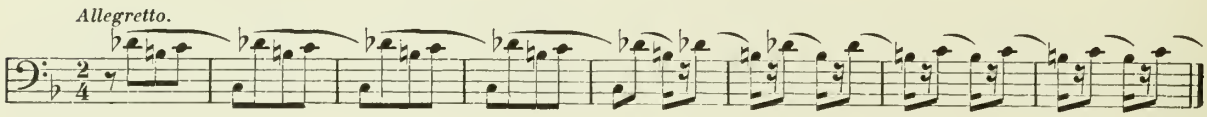
Quant à la musique instrumentale, ce sont les genres les plus vulgaires, danses, mais non pas toutes, marches militaires & autres qui s'en tiennent avec le plus de fidélité à la mesure *intensive.* Tous les autres genres, de l'aveu même des théoriciens modernes, & à leur grand étonnement, s'en écartent à tout instant.

Écoutez cet aveu aussi loyal que naïf de M. Lussy : « Il est certain, (?) en théorie, que la première note de chaque mesure doit être forte. Mais il est étonnant combien, dans la pratique, cette règle peut être *rarement* observée. On rencontre *fréquemment* des pages entières dans lesquelles la première note de chaque mesure est faible, étant *finale* d'incise ou de rythme... Même dans la musique de danse la première note de la mesure ou du temps fort est *faible*, si elle est *finale* d'incise. » *Traité de l'expression musicale,* p. 11.

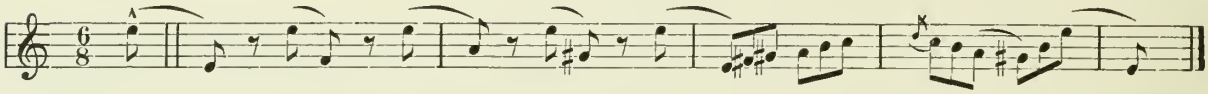
Et dans son livre *Le Rythme musical,* p. 31 : « Gardez-vous de croire que l'accentuation résultant de la disposition régulière alternée des sons forts & des sons faibles de la mesure, d'un dessin rythmique, soit fixe, absolue, persistante ! A chaque instant cette régularité est brisée & *l'accentuation est intervertie*. Une foule de faits de nature très diverse, souvent d'une extrême ténuité, souvent en apparence très insignifiants, brisent les dispositions de ce réseau bénévole, en changent & en déplacent les *accents*. »

Voici quelques exemples donnés par M. Mathis Lussy, *p.* 32.

BEETHOVEN, *op.* 54, p. 102.



MENDELSSOHN. *Romance sans paroles,* n° 45.



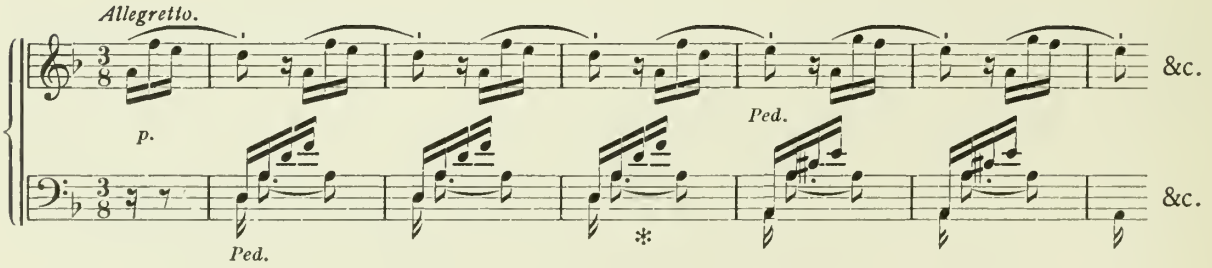
« Voyez aussi l'*Allegretto* de la Sonate de Beethoven, *op.* 31, n° 2, où, durant des pages entières, la première note de la mesure est relativement faible ; le *Rondo* en *mi* ♭ de Weber, *op.* 62, & surtout les *Elfes* de Schumann (*Feuillets d'album,* n° 6) dans laquelle œuvre la première note de la mesure & du temps ne reçoit pas une seule fois l'accent métrique. »

« Quelles sont les notes *fortes* des deux exemples précédents ? Assurément la première de chaque *coulé*, de chaque *incise*... »

« Quelles sont les notes faibles ? La dernière de chaque *coulé,* de chaque *incise*... »

De même pour l'*Allegretto* de Beethoven cité par M. Lussy.

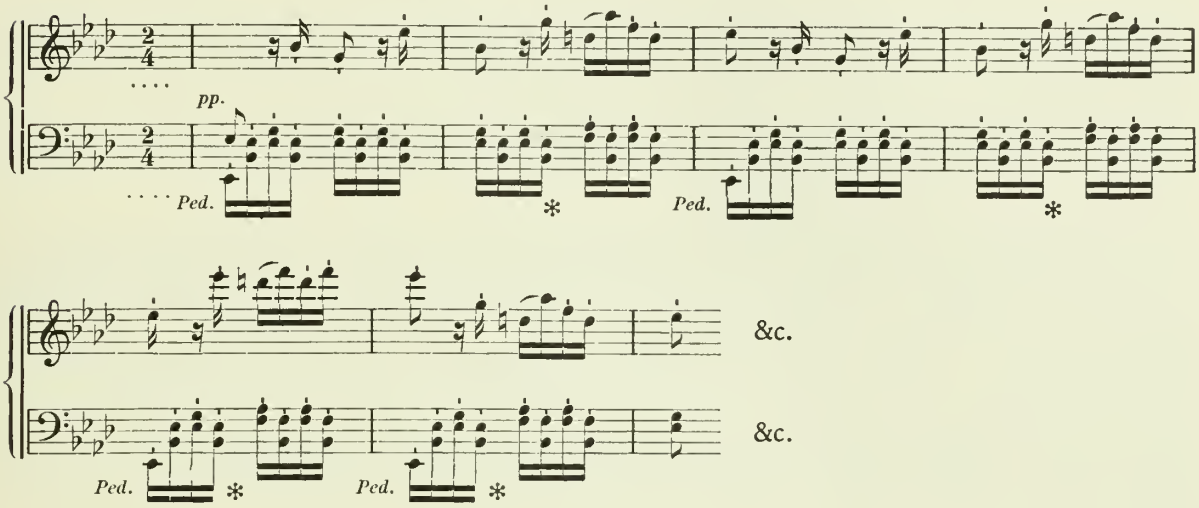
BEETHOVEN, *Op.* 31, N° 2. — *Finale.*



Au reste il n'est pas besoin de *coulé* pour produire le même effet, comme le prouve l'exemple suivant de Beethoven, où le levé très bref porte accent.

BEETHOVEN, *Op.* 31, N° 3. — *Allegretto vivace.*

(A l'entrée de la deuxième idée, mesure 50.)



« Les valeurs brèves sont ici indéniablement fortes. »

En face de ces exemples que nous pourrions multiplier à l'infini, comment ne vient-il pas à l'idée du savant rythmicien qu'une théorie de la mesure qui, en fait, présente plus d'exceptions que d'applications pourrait bien être sinon fausse, du moins défectueuse ou incomplète ? Une théorie vraie, juste, doit embrasser dans sa formule l'immense majorité des faits qu'elle entend régir. C'est le contraire ici : l'infraction à la règle est beaucoup plus fréquente que son observation.

Ajoutons que, pour M. Lussy & les théoriciens modernes, toutes les irrégularités métriques ou *interversions d'accentuation* produisent des accents pathétiques : « La musique, dit-il, est remplie de notes fortes, détruisant toute régularité, allant *à l'encontre* de la *mesure,* du rythme, de la tonalité & de la modalité. C'est précisément à ces notes irrégulières, destructives, que nous avons donné le nom d'*accent pathétique,* & nous savons qu'elles peuvent se présenter dans toute l'étendue de la mesure & sur chaque partie d'un rythme, aussi bien au commencement, au milieu qu'à la fin. » (p. 30, l. c.)

Sur ces paroles nous faisons des réserves formelles en ce qui concerne la *mesure* : Nous croyons, pour notre part, que la disposition des notes, telle que nous la voyons ci-dessus dans les exemples de Beethoven & de Mendelssohn, levé de la mesure fort, baissé faible, ne bouleverse rien ni dans le rythme, ni dans la mesure : qu'il n'y a pas ombre d'accent *pathétique,* & que le rythme de ces phrases est très simple & très naturel : nous le prouverons plus loin.

Tous ces embarras proviennent de ce que la théorie actuelle assigne au temps fort, pour place naturelle, régulière, le premier temps de la mesure. Écoutons sur ce point le sentiment de M. Vincent d'Indy : « Je vous en supplie, ne vous laissez point influencer par les théoriciens... & croyez, comme je le crois moi-même depuis que j'étudie le rythme

expressif des phrases en musique moderne, que *le premier temps de chaque mesure n'est presque jamais un temps fort.* Cela me paraît un axiome indiscutable pour qui a un peu réfléchi sur le rythme... Les exemples de ce fait sont innombrables dans la *bonne* musique, plus rares dans la mauvaise où l'ictus (le premier temps de la mesure) emporte presque toujours l'intensité. » Aussi le savant professeur repousse-t-il nettement la théorie de la mesure telle qu'on l'enseigne à peu près partout aujourd'hui. Quant à nous, après tous ces faits, tous ces aveux, il nous est au moins permis d'en suspecter la justesse & l'exactitude ; la suite nous éclairera davantage.

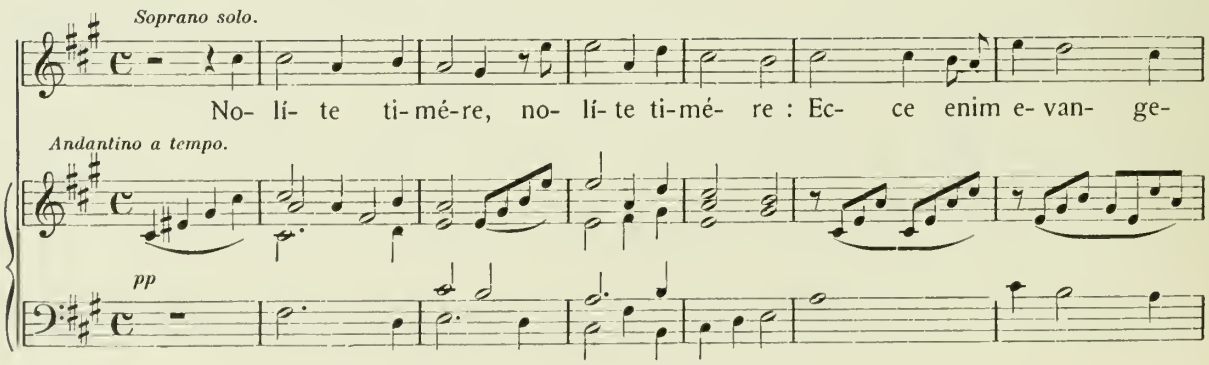
Il est superflu de fournir d'autres exemples d'alliance entre l'ictus métrique musical & l'accent tonique latin; on peut ouvrir les collections modernes de motets, de cantates, d'oratorios, de messes, on verra cette règle suivie par l'immense majorité des compositeurs : ils croient fermement par ce moyen — c'est un dogme pour eux — assurer l'union la plus parfaite entre les paroles & la musique, &, en s'affranchissant de cette loi, ils croiraient faire une faute grave. Le moyen le plus employé pour en esquiver la tyrannie est la *syncope,* procédé très légitime d'ailleurs qui, par suite de l'irrégularité dans la succession des temps forts, produit sur les mensuralistes une impression de surprise.

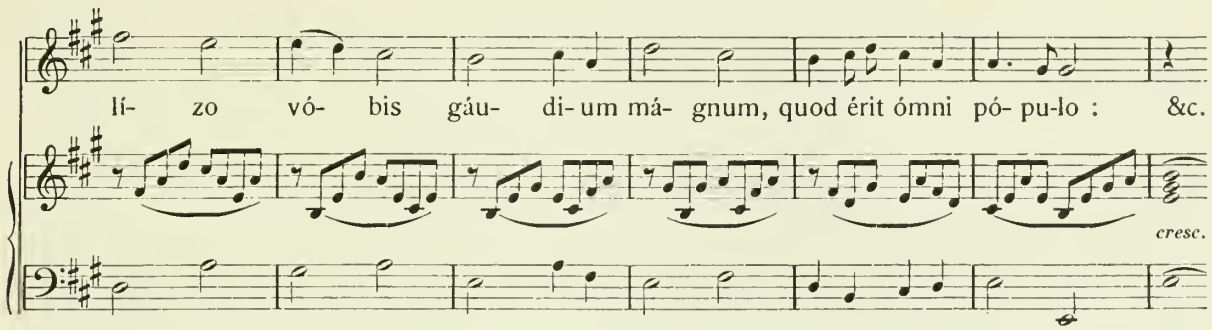
Néanmoins tous les auteurs ne sont pas aussi respectueux de cette loi ; plusieurs & des plus considérables, se trouvant sans doute trop à l'étroit dans l'étau de la mesure, & cédant à leur instinct musical, à leur inspiration, ne craignent pas, sans avoir recours à la syncope, d'en secouer le joug : ils installent carrément les mots latins à cheval sur les mesures, plaçant ainsi, quand bon leur semble, la syllabe finale faible au frappé, ou premier temps de la mesure, & la syllabe forte accentuée à l'un des temps faibles, spécialement au *levé,* ce qui est précisément le renversement de la loi ordinaire.

Dé- | us mé- | us és | tu

Constatons le fait. Prenons l'*Oratorio de Noël* de M. Saint-Saëns. Ce grand musicien connaît la langue latine & les lois de l'accentuation ; il connaît aussi le procédé moderne d'adaptation des paroles & le plus souvent il l'observe. Il est bon d'en donner un exemple afin que cet auteur ne soit pas taxé d'ignorance lorsqu'il s'en affranchira sciemment.

SAINT-SAENS. Oratorio de Noël : *Nolite timere.*





Ici & dans la suite du morceau presque tous les accents toniques coïncident avec les temps forts (premier temps) ou sous-forts (troisième temps) de la mesure. C'est bien la règle.

Mais voici que plus loin M. Saint-Saëns s'en écarte volontairement.

SAINT-SAËNS. Oratorio de Noël : *Et intendit mihi.*

Et in- tén- dit mí- hi, & in- tén-

dit mí- hi, & in- tén- dit, & in-tén- dit,

sf

Ped. *sempre. Ped.*

& in- tén-dit, & intén-dit mí- hi. *etc.*

Dans cette belle phrase mélodique toutes les syllabes accentuées se trouvent au levé, au temps faible de la mesure, toutes les syllabes faibles au temps fort. Évidemment, si nous en croyons nos théories modernes, l'effet d'une telle musique ne peut être que désordonné, incohérent ou du moins passionné ; car la lutte, la contradiction entre l'intensité des paroles & l'intensité de la mesure ne peuvent être plus manifestes.

Une bonne exécution suffit pour dissiper tous ces préjugés. Écoutez le soliste mezzo soprano de M. Saint-Saëns : il conserve à chaque syllabe l'intensité qui lui est propre, à chaque mot le mouvement, le rythme qui lui est naturel, il soumet la mesure au rythme des mots ; dans ce chant, il n'y a pas trace de la lutte annoncée, tout est dans l'ordre le plus parfait. Et remarquons-le bien : il n'y a là ni syncope, ni contretemps, ni aucun de ces procédés que l'art emploie pour briser la régularité quasi mécanique de la mesure moderne. Le cours naturel du rythme n'est nullement troublé par l'arrivée inattendue de ces notes à surprise qui engendrent, avec les accents pathétiques, l'expression passionnée.

Et cependant une modification dynamique très grave a été apportée dans la mesure : le premier caractère que, d'après les modernes, nous assignions à la mesure — temps fort au début de chaque mesure — fait entièrement défaut :

a) le premier temps, *le* temps fort, est devenu *un* temps faible, par suite de son contact avec la syllabe faible ;

b) le dernier temps, *le* temps faible d'après la théorie moderne, est devenu *un* temps fort, par son alliance avec l'accent des mots.

Il semble après cela que la mesure, ainsi privée des soutiens auxquels on l'a depuis si longtemps habituée, ne puisse plus subsister, & qu'avec elle vont disparaître, dans un pêle-mêle désordonné, mélodie, rythme, harmonie, sous un flot de notes & de syllabes se répandant à l'aventure, comme les eaux d'un fleuve dont on a rompu les digues.

Non, la mesure, par un phénomène qui reste à expliquer, demeure intacte. L'*ictus métrique initial,* quoique plus faible que les autres notes de la même mesure, se fait sentir comme tel dans toute la trame mélodique ; il continue à limiter & à distinguer les mesures ; il apparaît de *trois en trois temps* & toujours à des *intervalles égaux*. Ces deux derniers faits constituent, on s'en souvient, le deuxième & le troisième caractère de la mesure moderne.

Mais ne pourrait-on pas attribuer cette persistance de la mesure à l'harmonie qui vient souligner l'ictus initial *faible* de chaque mesure & remédier ainsi à son infirmité ?

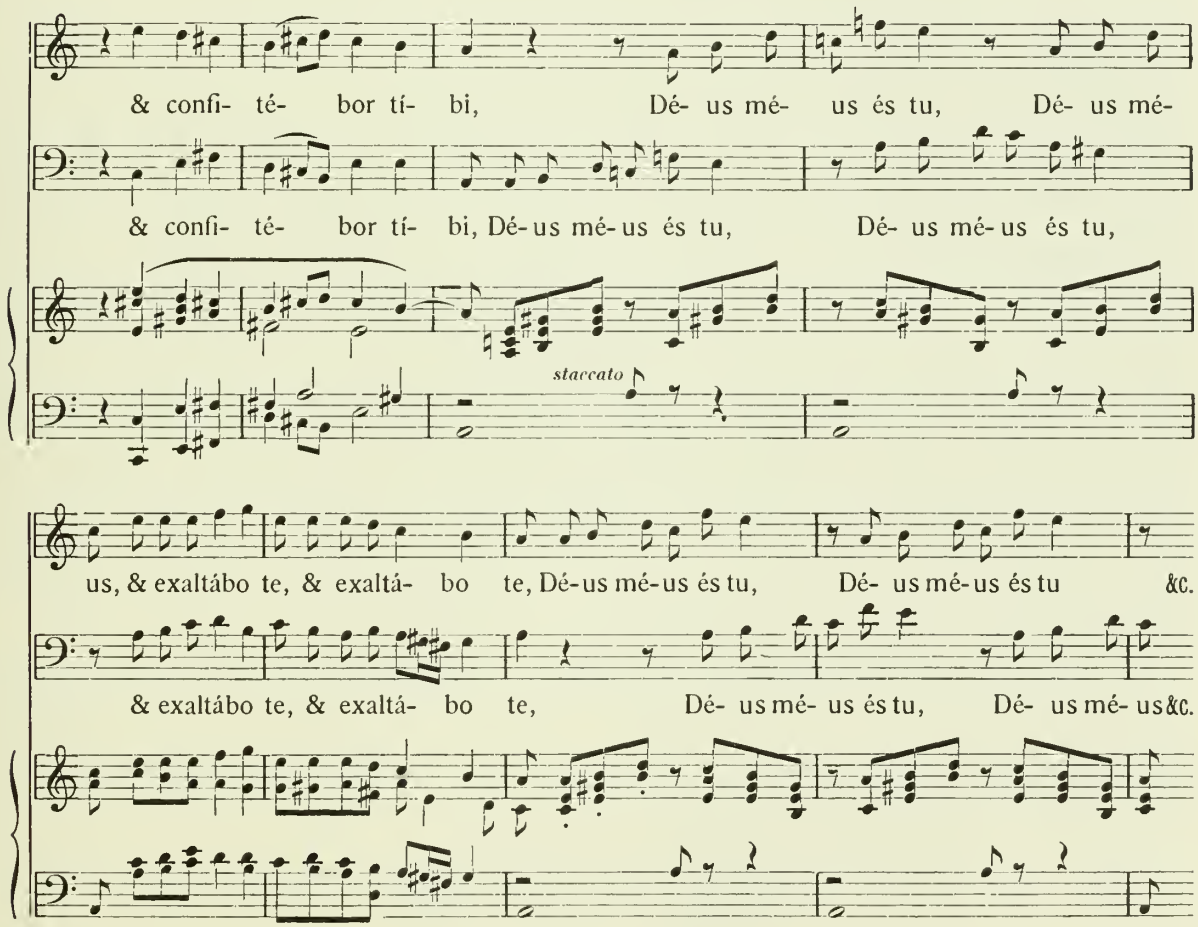
Nous ne le pensons pas : la place des accords est un fait qui démontre ce que nous affirmons, à savoir la persistance de la mesure, mais ne la produit pas ; car le résultat serait exactement le même si l'accompagnement venait à manquer. Cette mélodie claire & franche porte en elle-même son rythme & sa mesure très reconnaissables sans le secours de l'harmonie.

Voilà donc, d'après M. Saint-Saëns, qu'il est assez difficile de taxer de maladresse & d'ignorance, une seconde place pour l'accent latin dans la mesure. Nous constatons les faits, à peine laissons-nous entrevoir en ce moment comment ils peuvent être justifiés. Mais, dès maintenant, nous pouvons considérer ce procédé comme légitime, si, laissant de côté

nos règles & nos préjugés modernes, nous considérons l'effet produit ; car, en dépit du procédé, la beauté musicale de cette mélodie est incontestable, la déclamation rythmique irréprochable. Or, là est le seul vrai critérium sur lequel doit s'appuyer un jugement indépendant : « Le sens musical..., dit très bien M. Jules Combarieu, c'est lui qui doit tout juger en dernier ressort ; mais il n'est qu'un instinct qu'il faut faire aboutir à une démonstration raisonnée ; ce que nous cherchons, c'est une théorie, une doctrine (1) ». Nous aussi nous cherchons une théorie, une doctrine, elle ne tardera pas.

Mais poursuivons notre examen de l'oratorio de M. Saint-Saëns. Voici un passage plus caractéristique encore.

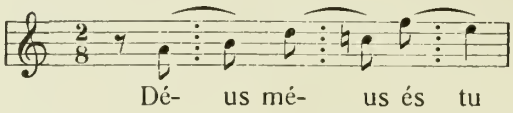
SAINT-SAENS. Oratorio de Noël : *Et confitebor tibi.*



Cette fois le procédé de l'accent au levé pénètre jusque dans les subdivisions des temps de la mesure : tous les accents sont non plus aux temps faibles (2e & 4e) de la mesure, mais à la partie faible de chaque temps, & toutes les syllabes finales à la partie forte.

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne* par J. COMBARIEU, p. 17. 1897, Paris, Alphonse Picard.

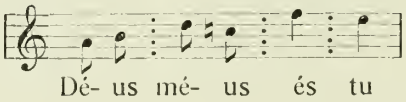
Pour bien faire comprendre cette disposition assez contrariante pour les modernes, réduisons ce passage à des mesures à 2/8 :



Toujours même fait : séparation de l'ictus métrique (temps fort de la mesure) & de l'accent tonique (temps fort du mot); toujours même protestation des amateurs de la mesure contre le voisinage immédiat de ces deux intensités qui d'après eux se gênent, se nuisent, se détruisent réciproquement, & ils pronostiquent d'une pareille combinaison un rythme heurté, boiteux, bref un effet déplorable.

De notre part toujours même réponse : recourez à l'expérience, chantez cette phrase, comme il convient en accentuant bien les mots; faites taire un instant vos raisonnements, vos préjugés; laissez-vous entraîner simplement par le courant mélodique & rythmique de ce motif, répétez-le plusieurs fois & vous serez forcé d'avouer que, bien loin de se nuire, les deux intensités font ensemble excellent ménage & se succèdent chacune avec son rôle & son caractère spécial dans la plus parfaite entente. Malgré l'interversion dynamique, le sentiment régulier de la mesure n'est pas rompu, chaque premier temps étant légèrement marqué, *touché* par la déposition de la dernière syllabe des mots; en outre, l'harmonie, comme dans le cas précédent, souligne les principaux ictus métriques, le premier & le troisième, laissant à la voix le soin de faire ressortir la légère intensité qui caractérise l'accent des mots latins. L'effet serait le même si cette phrase n'avait pas d'accompagnement. Ce sont des faits. Il n'y a qu'à écouter. Là encore le résultat produit doit nous amener, si nous voulons consulter notre sentiment musical, à donner notre assentiment à l'emploi de ce procédé, malgré son désaccord avec la règle actuelle : une barre avant tous les accents. Qu'importe que nous ne comprenions pas encore le *comment*! ce qui est certain, c'est que cette disposition des mots est en pratique d'un excellent effet, cela suffit. La théorie, selon sa coutume, viendra après la pratique.

Nous ne ferons pas un jugement bien téméraire en affirmant que, si un élève avait porté la phrase de Saint-Saëns à tel ou tel éminent professeur de composition, celui-ci l'aurait condamnée avec cette mention en marge « faute d'accentuation », &, en guise de correction, aurait proposé à son disciple de rythmer sa mélodie de manière à faire concorder solidement les accents toniques avec les temps forts, par exemple :



Nous connaissons aussi des professeurs, & des plus en renom, qui, mieux inspirés, plus larges & en avance ou plutôt en retard sur les idées de leur siècle, auraient laissé passer cette prétendue faute, & même l'auraient annotée d'un « très bien », félicitant ainsi l'élève de secouer enfin le joug par trop étouffant de la mesure, ou du temps fort initial, & de revenir à l'antique tradition, comme il ne sera pas difficile de le prouver.

Quoiqu'il en soit, il va sans dire que nous ne condamnons pas cette dernière adaptation ; l'accent est une force & il peut très bien, en cette qualité, s'attacher au temps fort de la mesure. Mais la question, qu'on ne l'oublie pas, *est de savoir s'il en doit être toujours ainsi;* or *les faits,* en attendant des explications plus décisives, nous répondent, & nous répondront mieux encore, qu'il peut en être autrement.

Il nous serait facile de relever d'autres exemples de ce genre dans certaines compositions modernes, mais, comme ils ne se présentent en définitive qu'à titre d'exceptions, nous préférons arriver tout de suite anx anciens polyphonistes.

§ II

LES MAITRES DES XVe, XVIe, XVIIe SIÈCLES

C'est qu'en effet M. Saint-Saëns n'est point un innovateur : en s'affranchissant ainsi de la règle moderne, il ne fait qu'imiter ses grands prédécesseurs, les Maîtres religieux des XVe, XVIe & XVIIe siècles ; car, plus nous remontons vers les siècles passés, plus nous trouvons d'exemples dans lesquels l'accent latin est placé au *levé* de la mesure. Ces faits se présentent assez fréquemment dans la musique palestrinienne & plus souvent encore dans l'École prépalestrinienne. A cette époque, on connaît la loi de la concordance entre les deux intensités, métrique & verbale, on s'en sert, mais on ne se croit pas lié par elle. Tour à tour, & selon les besoins de la mélodie, du texte, du rythme surtout, on place l'accent tantôt au frappé, tantôt *au levé* de la mesure, ainsi que nous disons aujourd'hui.

C'est ce dernier fait que nous avons à constater. Il a été relevé avant nous, aussi n'avons-nous aucun mérite à le signaler de nouveau ; mais il est nécessaire de le mettre tout à fait en évidence afin de combattre & de réformer, s'il est possible, les préjugés qui s'attachent généralement à ce procédé.

Pour permettre au lecteur de porter un jugement éclairé sur le rythme de cette musique, il faut dire un mot de sa *constitution* rythmique ou métrique, de sa *notation* & de son *exécution*.

On a affirmé gratuitement qu'elle n'avait aucune mesure & qu'elle se composait d'un système de temps égaux, conçu en dehors de toute succession métrique régulière de frappés & de levés. C'est une erreur. En réalité la musique religieuse ou profane des XVe, XVIe & XVIIe siècles est écrite le plus souvent à deux temps, plus rarement à trois temps. L'absence complète de barres de mesure dans les éditions originales, ou la présence plus ou moins multipliée de ces barres dans les transcriptions postérieures ne changent absolument rien à cette disposition fondamentale : « Les transcriptions récentes de cette musique, dit M. St. Morelot, la réduisent généralement (dans le cas du rythme binaire) à la mesure à quatre temps, en diminuant de moitié toutes les valeurs, au lieu de la mesure *alla breve,* où chaque caselle renfermait deux rondes, comme on le voit dans les partitions dressées par le P. Martini *(Saggio fondamentale)* & le chanoine Proske (*Musica divina*). Nous pensons que,

à quelque mode de réduction que l'on s'arrête, la mesure devrait toujours se battre à deux temps *comme l'auteur l'a conçue,* le partage par caselles, inconnu dans la notation originaire, n'ayant été imaginé que pour faciliter la lecture, & non pour caractériser la mesure. » (*Musica sacra de Toulouse,* Octobre 1898, p. 128) (1).

(1) Afin qu'il n'y ait sur ce point capital aucune indécision dans l'esprit du lecteur, nous mettons sous ses yeux deux transcriptions différentes d'une phrase de Palestrina.

Dans la première, chaque ronde (la semi-brève de la notation proportionnelle ◊) fait office de mesure binaire comprenant un frappé & un levé : la blanche (la minime de la notation proportionnelle ◊́) par conséquent ne vaut qu'un temps. Il y a autant de mesures que de rondes.

Dans la seconde — celle de M. Bordes — les valeurs sont réduites de moitié, la blanche compte pour une mesure binaire, la noire pour un temps. Il y a autant de mesures que de blanches.

G. P. da Palestrina. ℟. du Ier Noct. du Jeudi Saint *In Monte Oliveti.*

1° Transcription de A. Choron :

In mónte O- li- vé- ti, o- rá-vit ad Pá- trem :
In món- te O- li- vé- ti, o- rá-vit ad Pá- trem :
In món- te O- li- vé- ti, o- rá-vit ad Pá- trem :
In mónte O- li- vé- ti, o- rá-vit ad Pá- trem :

2° Transcription de Ch. Bordes : *Anthologie des Maîtres Religieux.*

Livre des Motets, p. 25.

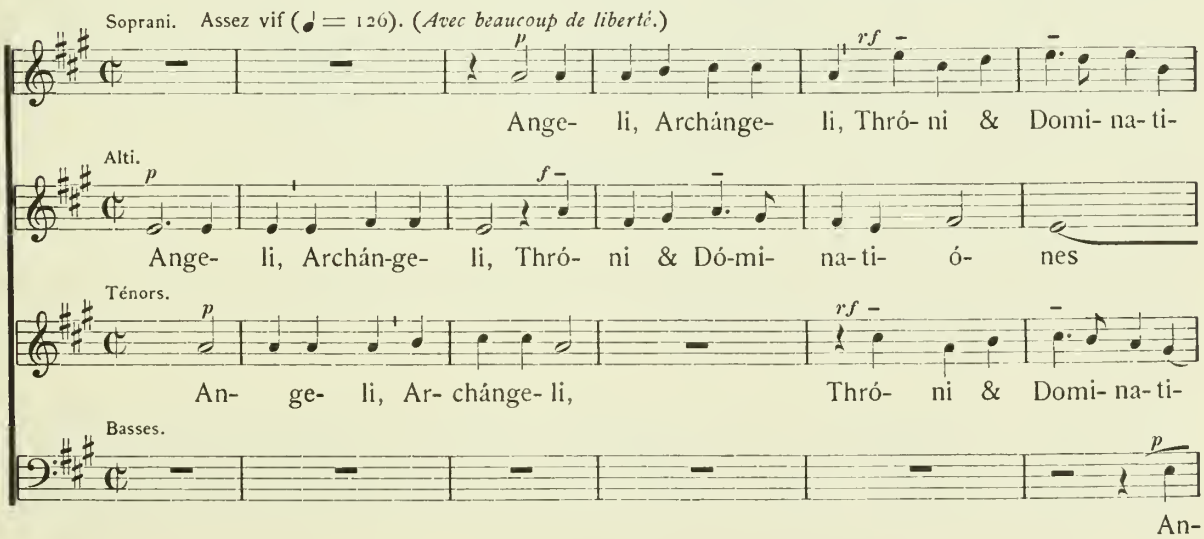
Soprani. *ppp* *Lent.* *Rall.*
In mónte O- li- vé- ti, o- rá-vit ad Pá- trem :
Alti. *ppp* *Rall.*
In món- te O- li- vé- ti, o- rá- vit ad Pá- trem :
Ténors. *pp* *Rall.*
In món-te O- li- vé- ti, o- rá- vit ad Pá- trem :
Basses. *ppp* *Rall.*
In món-te O- li- vé- ti, o- rá- vit ad Pá- trem :

A plus forte raison devons-nous, dans l'analyse de cette musique, nous en tenir au groupement binaire ou ternaire voulu par les auteurs.

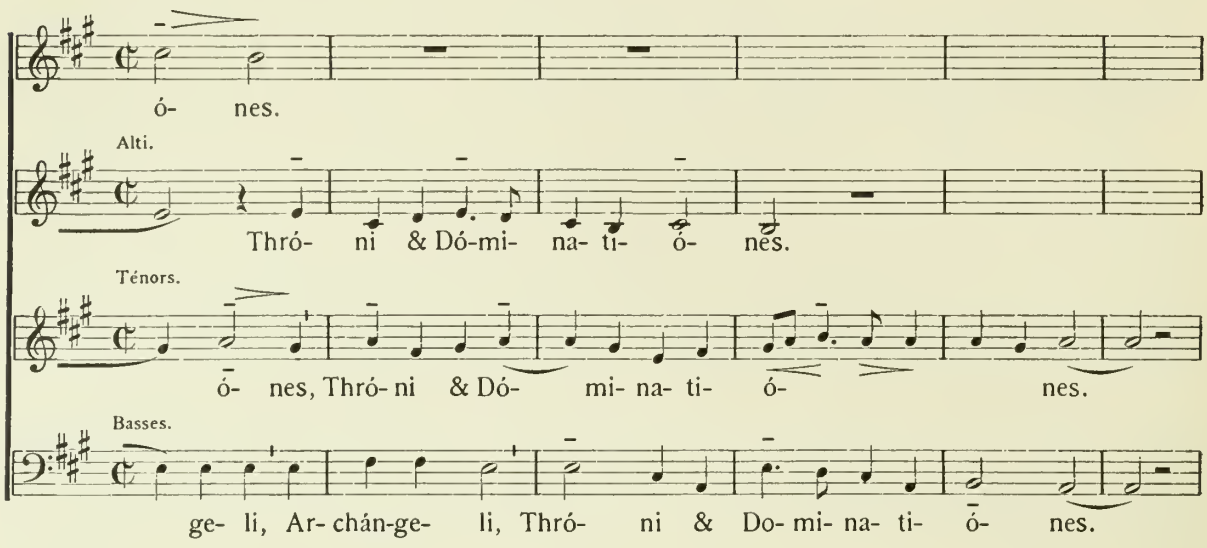
Afin d'en faciliter la lecture & l'étude, nous la reproduisons d'après l'édition de M. Bordes en notation moderne. Cette notation, ainsi que le fait remarquer le transcripteur, « reproduit exactement le texte primitif ». (*Tribune de Saint-Gervais,* Octobre 1895, p. 14.) La musique proportionnelle, bien que très libre, très fluide dans son rythme, était cependant très précise dans la notation des mesures dont nous venons de parler. Elles étaient indiquées au moyen d'un ensemble de signes assez compliqués, il est vrai, mais très bien appropriés aux besoins du rythme & de l'harmonie. La notation nouvelle ne fait qu'exprimer sous un aspect différent la réalité du rythme, des levés & des baissés, des notes fortes & des notes faibles, des syncopes, des pauses, des silences, &c., &c., employés à cette époque. Nous pouvons donc, en toute sûreté, nous appuyer sur la transcription que le maître de chapelle de Saint-Gervais a mise entre les mains de ses chanteurs, soit pour exécuter cette antique musique, soit pour en étudier la mélodie, l'harmonie, le rythme, la métrique, l'adaptation des paroles, &c. Les admirables résultats auxquels arrivent les chanteurs de Saint-Gervais, & tant d'autres maintenant, nous garantissent la valeur & l'intégrité objectives de la transcription sur tous ces points (1).

Un mot du mouvement dans lequel doit être exécutée cette musique, car on courrait risque de s'égarer si on la chantait dans une allure défectueuse. Et sur ce point nous citerons M. Bordes : la musique palestrinienne doit être chantée « dans un mouvement presque vif,... comme la musique grégorienne, elle est en général animée. » Comme exemple, M. Bordes produit la formule initiale du motet de Gabrieli (1510? — 1586); nous la donnons d'après l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs; Livre des Motets,* p. 89.

ANDREA GABRIELI. *Angeli, Archangeli.* (Livre des Motets, p. 89.)



(1) D'ailleurs cette notation devient d'un usage général ; nous la trouvons spécialement dans la belle & importante publication de M. Henry Expert : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* (Paris, Alphonse Leduc.)



On remarquera l'indication métronomique (♩ = 126) c'est-à-dire une noire pour chaque syllabe, ce qui nous rapproche singulièrement de la marche récitative & allante du chant grégorien.

Voici comment la *Tribune de Saint-Gervais*, s'appuyant sur la tradition, résume les règles d'exécution du chant palestrinien :

« 1° Apporter un soin tout particulier à l'articulation, *à l'accentuation du latin,* selon les principes grégoriens.

2° Un *lié* constant est nécessaire dans le chant.

3° Bien rythmer le chant, en accentuant tous les *ictus* des rythmes, généralement indiqués par une syllabe accentuée ou un signe > dans les éditions annotées.

4° Ne considérer les barres de mesure que comme guide visuel pour diviser le chant en parties égales, *sans aucun souci d'introduire des retours périodiques de temps fort. La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne, est une musique purement rythmique et non métrique.* Accuser de parti pris le 1er temps dans la musique palestrinienne *nous paraît une barbarie moderne* — tout comme la mensuration du plain-chant.

5° Une grande liberté de débit, beaucoup de souplesse, de légèreté & en général un mouvement animé. »

Tous ces avis sont très suggestifs, surtout le quatrième qu'on ne saurait lire avec trop d'attention. Mais arrivons à nos exemples.

Dans ces éditions, le texte musical, comme du reste le texte littéraire, est scrupuleusement reproduit selon sa lettre originale; les voix sont réunies en une partition écrite avec les clefs respectives indiquées par l'auteur; une réduction avec clefs & valeurs modernes, où la blanche vaut pour une mesure binaire, accompagne la partition & facilite ainsi à beaucoup la lecture & l'étude de cette ancienne musique. Dans son *Anthologie chorale* formée dans un but pratique M. H. Expert n'emploie que cette dernière notation.

1° Josquin De Près (1450?-1521).

Commençons par Josquin. Cet auteur nous reporte à la seconde moitié du XVe siècle & au début du XVIe. « De même que pour Homère, les villes & les contrées se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour, mais les recherches les plus récentes permettent d'avancer, non sans quelque certitude, que Josquin est né dans le Hainaut... vers 1450 environ, pas avant... Elève d'Okeghem,... séjourne à S. Quentin, à Cambrai, à Rome, à Ferrare, à Paris... & meurt à Condé-sur-l'Escaut non loin de Valenciennes, le 27 Août 1521, prévôt du chapitre de la cathédrale... » (1).

Son œuvre connu se compose de trente-deux messes, cinquante & un motets, & d'un grand nombre de chansons (2).

« Les musiciens qui excellent alors dans la composition du motet polyphonique, dit Michel Brenet, se présentent en rangs serrés, & du milieu d'entre eux surgit la grande figure de Josquin De Près, le plus célèbre & l'un des plus admirables entre les maîtres pré-palestriniens. » (3)

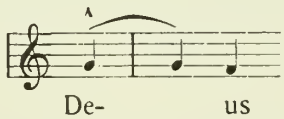
Ses contemporains l'appelaient le « prince de la musique ». Avec Josquin, écrit de son côté Ambros, se présente pour la première fois dans l'histoire de la musique un artiste qui produit l'impression d'un génie (4). Son influence fut considérable dans l'Europe entière, surtout à Rome, dans la chapelle pontificale. On doit le considérer comme un fondateur d'école... (5). Il ne fut supplanté que par Palestrina.

On voit que Josquin n'est pas le premier venu ; il sera d'autant plus intéressant d'examiner ses procédés relativement à la question qui nous occupe que nous nous trouvons en présence d'une grande figure, d'un génie, d'un fondateur d'école.

Le fait précis que nous voulons constater, c'est que les maîtres de cette époque, & Josquin en particulier, se réservent la liberté de placer l'accent tonique latin, non seulement au frappé, mais aussi au levé de la mesure binaire ou ternaire.

L'accent au levé se présente dans leur musique sous diverses formes.

Placé au levé, l'accent peut marquer le début d'une syncope :



Nous laissons de côté ce fait parce qu'il est fréquent dans la musique moderne, & aussi

(1) Cf. H. RIEMANN, *Dictionnaire de musique*. — AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 203. — F. DE MÉNIL, *Les Grands Musiciens du Nord. Josquin De Prés*, Paris, E. Baudoux & Cie. Voir aussi Baini.

(2) La liste complète des messes & des motets se trouve dans l'ouvrage de M. F. de Ménil.

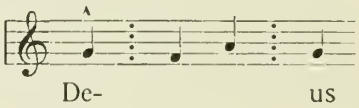
(3) *Tribune de S.-Gervais*, fév. 1895, p. 6. Notes sur l'histoire du motet.

(4) « Mit Josquin de Prés tritt in der Geschichte der Musik zum erstenmale ein Künstler auf, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht. » AMBROS, *Geschichte der Musik*, 2e éd., 3e vol., p. 203.

(5) Cf. un intéressant travail de F. de Ménil sur *L'École de Josquin, Tribune de S.-Gervais*, années 1897-98-99.

parce que ce procédé purement musical est étranger à la déclamation naturelle des paroles latines, & demeure sans équivalent dans le chant grégorien.

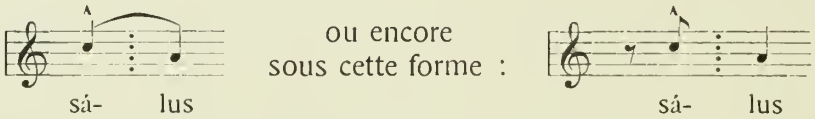
Pour les mêmes raisons nous ne relèverons pas l'accent levé, lorsque la mélodie placée sur la syllabe d'accent se continue en vocalises plus ou moins longues sur la même syllabe.



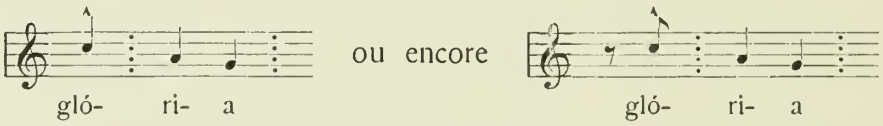
Nous serions cependant en droit de revendiquer ces deux circonstances contre le principe du temps fort initial de la mesure, mais les faits suivants sont plus aptes à nous initier à la facture rythmique de cette époque.

Ce qui doit attirer surtout notre attention, parce que la théorie & la pratique modernes condamnent ce procédé, ou ne l'admettent qu'à titre tout à fait exceptionnel, c'est l'accent au levé de la mesure binaire ou ternaire suivi immédiatement :

a) Soit de la syllabe finale du mot, si ce mot est paroxyton ou spondaïque :



b) Soit de la pénultième faible, si ce mot est proparoxyton ou dactylique :



Dans cet ordre d'idées, sans négliger les faits très nombreux où, par suite de l'enchevêtrement harmonique & rythmique, les accents toniques des mêmes mots tombent, dans les différentes parties, tantôt au frappé, tantôt au levé, selon la volonté du maître & les nécessités de l'harmonie, nous nous attacherons de préférence à des rythmes francs, simples, naturels, nous allions dire grégoriens, se répétant dans les différentes voix sous la même forme rythmique, & exprimant souvent dans leur marche, dans leur *nombre,* la plus pure déclamation.

L'un des plus beaux motets de Josquin est, sans contredit, son *Ave, Christe immolate ;* nous lui empruntons nos premiers exemples. Il faudrait transcrire & analyser en entier cette magnifique prière ; ou plutôt il faudrait l'écouter religieusement pour en savourer la profonde piété, pour en suivre & en goûter toute la souplesse rythmique, due en partie à la parfaite adaptation des paroles à la musique. Le rythme s'écoule & se déploie dans cette pièce avec un abandon, une liberté qui fait entièrement oublier la mesure. Aucune mélodie ne s'approche plus de l'aisance, du calme, de la sérénité du chant grégorien. Et cependant, si nous nous en rapportons aux règles métriques de notre art moderne, presque tout ce motet serait fautif & son rythme boiteux ; car, d'un bout à l'autre Josquin se laissant aller à la pleine liberté de son inspiration, & entraîner par le mouvement naturel des mots & de la phrase latine,

néglige souvent la règle rigoureuse des modernes & place ses accents toniques au levé de la mesure, ou même, comme M. Saint-Saëns, sur la fraction faible d'un temps subdivisé. Qu'on en juge. Nous signalons ces accents levés au moyen d'une étoile.

JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe immolate.*

(Livre des Motets, par CH. BORDES 1893, p. 42.)

Soprani. *f* *Più f*

fác red-émptos lú- ce clá- ra, fác red- ém- ptos lú- ce clá-

Alti. *Più f*

fác red- ém- ptos lú- ce clá- ra fác red- ém-

Ténors. *f* *f*

fác red- ém- ptos lú- ce clá- ra fác red- émptos lú- ce clá- ra

Basses. *f* *Più f*

fác red- ém- ptos lú- ce clá- ra fác

Rall. *ff*

ra té- cum frú- i gló- ri- a.

ff

ptos lú- ce clá- ra té- cum frú- i gló- ri- a.

té- cum frú- i gló- ri- a.

red- ém- ptos lú- ce clá- ra gló- ri- a.

La musique proportionnelle se réduisant comme la nôtre à une succession & une combinaison d'éléments binaires & ternaires, réduisons ce rythme à ses éléments binaires pour le mieux comprendre.

Ténors

fác red- ém-ptos lú- ce clá- ra

Huit fois les voix répètent ce rythme sans y rien changer, ce qui nous donne dans l'espace de quelques mesures trente-deux accents toniques au levé, c'est-à-dire trente-deux temps forts au levé des mesures, &, par suite, trente-deux faibles au frappé des mesures ; car, dans ce membre de phrase, s'il y a croisement ou enchaînement des mots dans les différentes voix, il n'y a pas, comme il arrive souvent, croisement des temps forts & des temps faibles ; les syllabes fortes se trouvent toutes au levé, les syllabes atones toutes au frappé ; la marche rythmique est uniforme dans toutes les parties. Ce n'est pas en passant, comme par tolérance ou par exception, que l'accent coïncide avec le levé ; non, ce rythme *est basé tout entier* sur le gracieux balancement qui s'établit entre la force légère des levés & la faiblesse des frappés, des baissés, ou mieux encore des *touchements,* comme l'on disait alors avec grande justesse & délicatesse. Cette expression *touchements,* qui nous a été signalée par M. Henry Expert, est très suggestive (1).

Remarquez aussi comment les mots chevauchent sur les mesures :

fác | redém- | ptos lú- | ce clá- | ra

& ne sont plus enfermés dans l'intérieur d'une mesure :

fác red- | émptos | lúce | clára |

De même pour les subdivisions plus intimes encore :

Et ces adaptations si contraires aux idées généralement reçues, que produisent-elles à l'exécution ? Un rythme absolument parfait. Malgré les contradictions qui, pour nous modernes, semblent exister entre la mesure & les mots, il n'y a nulle apparence de syncope, ni même de contretemps, les mots sont bien accentués, bien rythmés, la récitation est simple, naturelle ; on sent un compositeur qui parle & chante une langue qu'il connaît, le sentiment esthétique est entièrement satisfait. Décidément il y a dans ces cas l'influence d'une entité supérieure qui domine les intensités purement métriques, ce ne peut être que le rythme des mots & de la phrase littéraire. Mais qu'est-ce donc que ce rythme si puissant ? c'est ce que nous aurons à examiner de très près, & ce qui nous donnera l'explication des faits que nous nous bornons à enregistrer en ce moment. D'ailleurs, lors même que nous ne trouverions aucune explication au procédé de Josquin, — il y a tant de choses mystérieuses dans le rythme, — il faudrait l'admettre & l'admirer ; car on ne peut condamner, parce qu'on ne la comprend pas, une adaptation qui arrive à des résultats aussi satisfaisants.

A la page suivante (43) du même motet nous lisons :

(1) Cf. *Les Théoriciens de la musique au temps de la Renaissance...* dans la Notice de M. H. Expert sur Michel de Menehou.

JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe Immolate* (Suite).
Livre des Motets, par Ch. BORDES, p. 43.

Soprani.
de Ma- rí- a vír- gi- ne, Pá-

Alti.
de Ma- rí- a vír- gi- ne, Pá- nis an-

Ténors.
de Ma- rí- a vír-

Basses.
de Ma- rí- a vír- gi-

Plus vite.
nis ví- vus ange- ló- rum Sá-lus &

cresc.
ge- ló- rum, pá- nis ange- ló- rum,

cresc.
gi- ne, pá- nis an-ge- ló- rum,

cresc.
ne, pá- nis an-ge- ló- rum, Sá- lus

spes in-firmó- rum, Sá- lus & spes in- fir- mó- rum . . . . . .

mf
Sá- lus & spes in- firmó- rum, Sá- lus & spes in- firmó- rum . . .

f
Sá- lus & spes in-firmó-...

in- fir- mó- rum . . . . . .

A signaler 1° l'accent de *María,* placé, dans les quatre parties, au deuxième ou au quatrième temps, c'est-à-dire au levé ;

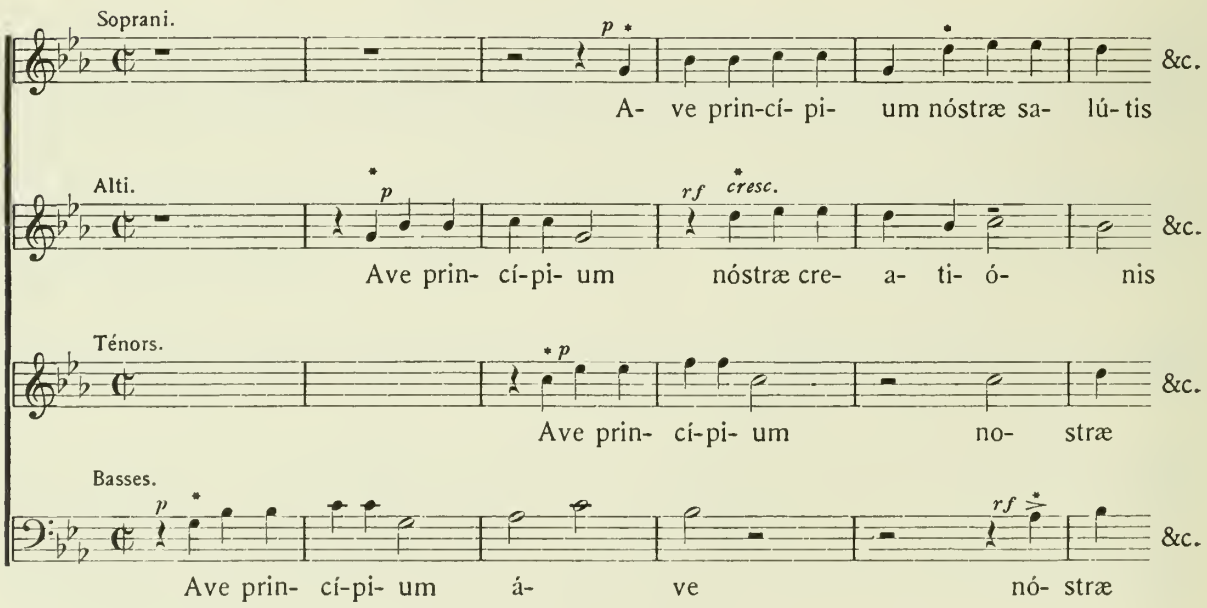
2° l'accent du mot *pánis* également au levé dans trois parties, *alti, ténors, basses.* Ainsi que nous l'avons dit, nous ne relevons pas l'accent levé de ce même mot aux *soprani,* parce que ce levé marque le début d'une syncope ;

3° Enfin, il faut surtout étudier la phrase *salus et spes infirmorum,* traitée de la même manière que *fac redemptos.* Là encore, le compositeur se libère de la servitude du temps fort métrique, avec cette particularité que sur trois accents le premier & le troisième sont au levé, tandis que le deuxième correspond au frappé. Josquin se sert donc tour à tour & côte à côte des deux procédés, sans qu'il en résulte aucun choc ; car là encore le résultat est parfait, la récitation du texte ne laisse rien à désirer, &, au point de vue rythmique, bien que la marche de ce membre soit constamment binaire, nous ne voyons aucune différence entre cette phrase josquinienne & une phrase grégorienne syllabique.

Voici un autre rythme, dans lequel Josquin place l'un de ses accents, *A* de *Ave,* au levé, l'autre, *cí* de *princípium,* sur le frappé, & c'est ainsi vraiment qu'on rythme ces deux mots, soit en parlant, soit en chantant.

JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe Immolate.*

(Livre des Motets par BORDES) p. 47.



On remarquera dans ce même exemple trois fois l'accent de *nostræ* au levé.

Citons encore la phrase finale du même motet :

Item. p. 49.

Plus vite.

Dolce *pp* *rf* *Molto rall.*

gré- ge nume-rá- ri, gré- ge nume-rá- ri, gré- ge nu- me-rá- ri.

Dolce *pp* *Molto rall.*

gré- ge nume-rá- ri, gré- ge nume- rá- ri, gré- ge nu- me- rá- ri.

Dolce *pp* *Molto rall.*

gré- ge nume-rá- ri, gré- ge nume-rá- ri, nu- me-rá- ri.

Dolce *pp* *Molto rall.*

gré- ge nume-rá- ri, gré- ge nume-rá- ri.

Toujours même disposition des mots sous la musique : tous les accents toniques, dix-sept, au *levé,* toutes les syllabes atones au *frappé ;* &, en comptant l'accent secondaire (*nú*) du mot *numerári,* on peut très légitimement porter ce nombre à vingt-cinq accents toniques ou secondaires au *levé* dans l'espace de ces huit mesures.

Et notez bien que dans ces quatre phrases nous sommes au début d'un motif : rien ne force donc Josquin à commencer par un accent levé, il est entièrement libre de *frapper* son accent. Pourquoi ne le fait-il pas ? Sans doute parce que la concordance de l'accent & du prétendu temps fort initial de la mesure n'est pas une loi pour lui, parce que, bien loin de s'appuyer sur la mesure intensive, il n'obéit qu'à la loi suprême du rythme.

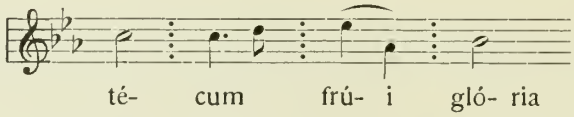
Tout cela est bien loin de nos conceptions modernes, & pourtant tout cela est vrai, légitime, parce que tout cela est beau.

Mais d'où vient cet écart entre la pratique des anciens polyphonistes & celle de nos compositeurs religieux ?

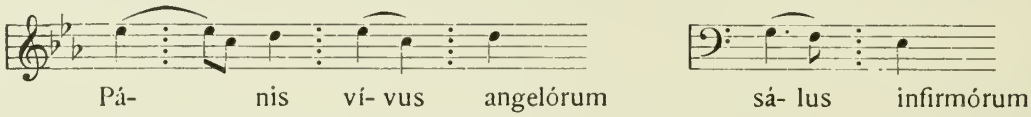
Ne serait-ce pas que sous l'influence de causes diverses, qu'il faudrait étudier avec soin, nous nous sommes insensiblement & à notre insu éloignés de la tradition ? Josquin savait le latin, &, dans les passages purement syllabiques comme les précédents, il le chantait & le rythmait comme il le parlait, comme la tradition non encore éteinte le lui avait enseigné. *D'instinct, il allait droit au rythme sans passer par la mesure ;* car, malgré les barres de mesure & l'appareil métrique extérieur qui les enveloppent, les phrases que nous venons d'analyser sont des *rythmes purs,* ainsi que nous l'expliquerons plus facilement & à loisir quand, après l'étude des faits, nous serons en possession d'une notion plus vraie & plus complète de la théorie du rythme.

Examinons maintenant ces mêmes phrases à un autre point de vue. Nous avons parlé des mots qui chevauchent sur les mesures, il faut aussi noter ceux dont l'accent & la syllabe finale sont contenus dans l'étroit espace d'une mesure.

Nous en comptons *un seul* dans la phrase *fac redemptos,* c'est le mot *frui,* (septième caselle, *ténors*)



& *deux* dans la phrase *de Maria,* ce sont les mots *vivus,* (*soprani,* septième caselle) & *salus* (*basses,* douzième caselle).



Après tout ce que nous avons constaté, on serait tenté de croire que cette disposition des mots est fautive. Nullement, car dans ces passages rien ne nous choque, & nous verrons bien d'autres cas semblables.

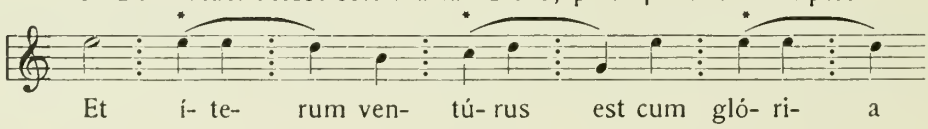
Mais n'est-ce pas une contradiction ? Pas davantage. Cela prouve seulement que Josquin, à côté de l'accent au levé, admettait, en telles circonstances métriques ou rythmiques données, l'accent au frappé, & même l'emprisonnement des mots binaires (ou des deux dernières syllabes spondaïques des mots) dans l'espace d'une mesure, tout comme les modernes. Cela ne fait aucun doute & est basé, comme tout le reste, sur les faits.

Il ne faut pas en effet qu'on se trompe sur la doctrine des anciens. En étudiant les Maîtres de la Renaissance, nous avons constaté que ces musiciens, plus libres en ceci que nos modernes, plaçaient volontiers l'accent latin au levé de la mesure ; notre but est de mettre nos lecteurs à même de constater ce fait. Mais il ne faut pas penser que l'accent latin ne puisse pas chez eux coïncider avec le frappé de la mesure, ce serait nier les faits les plus évidents consignés dans la même musique, & nous n'avons pas cette habitude.

Il est en effet nombre de circonstances qui déterminent nécessairement la place de l'accent au frappé. Dans les mots dactyliques, par exemple, si nous battons la mesure *alla breve,* & il ne s'agit que de cela ici, la scansion rythmique obvie & naturelle requiert l'union de ces deux éléments. Aussi trouvons-nous la phrase suivante parfaitement rythmée ; le rythme est calqué sur les paroles & semble en jaillir.

P. De la Rue. Messe *Ave Maria*. Credo, p. 104. Edit. H. Expert.

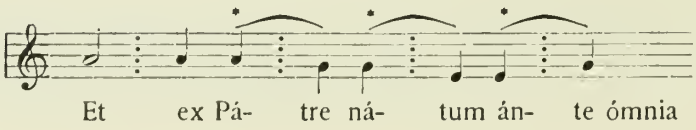
A



Trois mots dactyliques, trois accents au frappé, mais aussi trois mots à cheval sur les mesures. Pour nous cette scansion est tout aussi légitime & naturelle, aussi agréable que cette autre dans laquelle tous les accents sont au levé & encore toutes les finales au baissé.

Même Messe, p. 97.

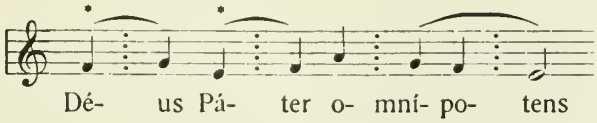
B



ou que cette autre dans laquelle les accents sont tantôt au levé, tantôt au frappé :

Gloria *de la même Messe,* p. 86.

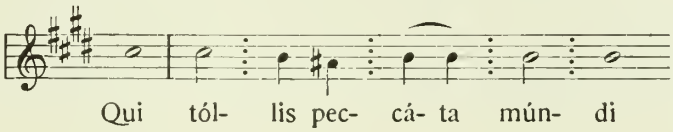
C



Voici même des exemples où des mots spondaïques sont enfermés dans la mesure :

ROLAND DE LASSUS. Messe *Douce Mémoire*. Bordes, I, p. 105.

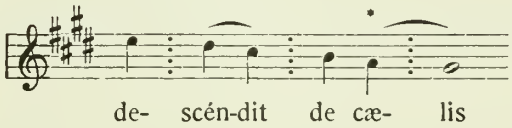
D Les 4 voix même rythme.



Dans le motif suivant nous voyons côte à côte les deux dernières syllabes d'un spondaïque enclavé dans une mesure & un autre mot à cheval sur les mesures.

Même Messe, p. 109.

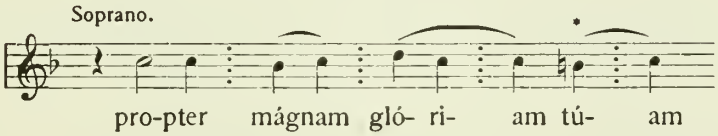
E



Palestrina à son tour nous offre un cas plus varié encore :

Missa Brevis. — *Anth.* Bordes, I, p. 4.

F



a) *Magnam,* contenu dans une mesure ;

b) *Glóriam,* dactyle avec son accent au frappé, & sa dernière syllabe sur le premier temps de la mesure suivante ;

c) *Tuam,* accent au levé.

De tous ces faits il résulte clairement que les auteurs se croyaient le droit de placer l'accent au levé ou au frappé selon les circonstances. Cette règle large & féconde, rien ne nous porte à croire qu'ils la raisonnaient ; elle est le fruit spontané du sentiment inné qu'ils avaient du rythme musical uni aux paroles latines, ils suivaient ce sentiment, agent primitif, antérieur à toute règle positive, de la vraie beauté dans l'art.

On nous demandera peut-être quelle est la raison de ces divergences dans la place de l'accent, sont-elles la conséquence d'un caprice chez les compositeurs ou le résultat d'une règle ?

Réponse à cette question très intéressante sera faite plus loin. Pour la résoudre nous n'avons pas encore recueilli assez d'exemples, car c'est de la comparaison de nombreux faits

que doit jaillir la lumière sur ce point comme sur tous les autres. Les divergences qui semblent compliquer la question nous mettent au contraire sur la voie qui nous conduira à une solution.

Mais d'autres circonstances encore amènent la coïncidence de l'accent & du frappé : il suffit pour cela que l'accent soit surmonté d'une ronde, d'une blanche ou d'un groupe de notes, & ces cas sont extrêmement fréquents ; car il est assez rare que la musique figurée soit syllabique. D'où il suit tout naturellement que le nombre des accents au frappé de la mesure est beaucoup plus considérable, dans cet art, que celui des accents au levé ; & il en sera de même dans toute musique où les vocalises jouent un grand rôle, par exemple dans le chant grégorien.

Prenons par exemple le début du motet que nous étudions en ce moment.

JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe Immolate.* Livre des Motets, p. 41.

Soprani. *ppp* A- ve Chrí- ste, A-ve Chrí- ste.

Alti. *ppp* A- ve Chrí- ste, A- ve Chrí- ste.

Ténors. *ppp* A- ve Chrí- ste, A- ve Chrís-

Basses. *ppp* A- ve Chrí- ste, A-ve Chrís-

pp im- mo- lá- te in crú- cis á- ra, in crú- cis á- ra. *Rall.*

pp im- mo- lá- te in crú- cis á- ra. *Rall.*

pp te im- mo- lá-te in crú- cis á- ra, á- ra. *Rall.*

pp te, im- mo- lá- te in crú- cis á- ra. *Rall.*

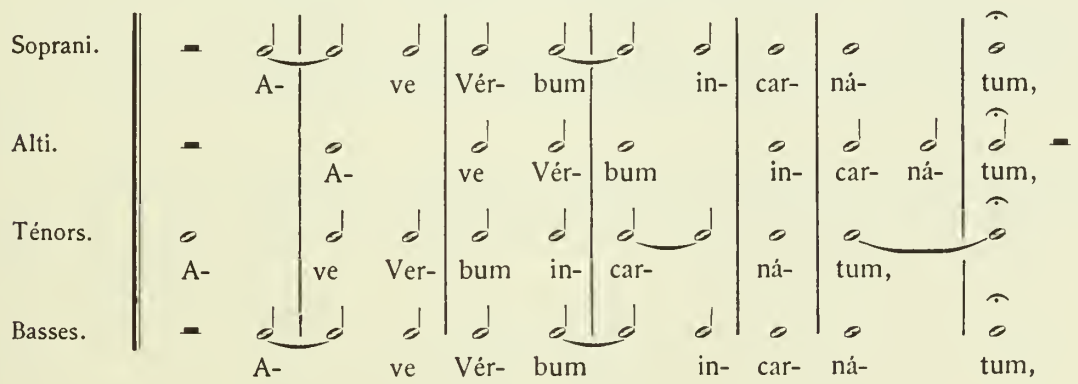
Il nous plaît dans cette transcription (1) de supprimer les barres de mesures employées dans *l'Anthologie,* afin de démontrer que ces barres ne donnent point à cette musique sa valeur métrique ou rythmique, & que la seule forme des notes suffit à indiquer clairement le *levé* & le *baissé*. Si l'on sait que la ronde vaut deux *battute,* deux *mesures,* comprenant chacune un *frappé* & un *levé,* que la blanche vaut pour une mesure, la noire pour un temps, &c., rien n'est plus facile que de mesurer & de rythmer avec la plus grande exactitude, & de chanter avec le plus parfait ensemble. L'adjonction des barres de mesures, très utile d'ailleurs pour les chanteurs, n'ajoute rien au rythme, elle ne fait que préciser des faits métriques ou rythmiques déjà suffisamment indiqués par la notation sans barres.

La suppression des barres produit sur le musicien moderne une première impression de surprise ; pas de mesure.. ! il ne s'y reconnaît plus, il ne sait où poser le pied, il est perdu. Mais après quelques instants d'attention, son œil s'habitue à cette notation libre, & bientôt la distinction des levés & des baissés se fait tout naturellement. Cette suppression a du moins un avantage : elle lui enlève cette fascination toute moderne de la barre de mesure qui l'entraîne à frapper fortement les baissés, les touchements ; & il les exécute plus facilement avec la délicatesse & la légèreté que réclame cette musique.

Or, dans cette belle phrase très large de style & si bien rythmée, sur trente & un mots latins accentués, vingt-neuf accents sont au *frappé* des mesures. Pourquoi ? Parce que tous ces accents supportent des rondes, des blanches, ou des vocalises. Deux accents seulement — ceux du mot *crucis* deux fois répété, *soprani* & *alti* — n'ont qu'une seule noire & correspondent au levé. Plusieurs autres phrases sont dans le même cas, il y en a même où, pour des raisons identiques, on ne trouvera pas un seul accent au levé. Afin de gagner de la place, nous ne mettons sous les yeux du lecteur que la *contexture rythmique.*

JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe Immolate.* Bordes : Livre des Motets. 1893.

a) Ave Verbum incarnatum, p. 43.



(1) Pour être plus exact & se rapprocher davantage de la notation primitive, il faudrait traduire par une ronde les blanches réunies par une liaison : au lieu de , & par une blanche pointée les notes ; ce sont les barres de mesure qui nécessitent cette division des notes dans les transcriptions modernes.

b) Salve, Corpus Jesu, p. 44.

Soprani. Sál- ve cór- pus Je- su Chrí- sti,

Alti. Sál- ve cór- pus Je- su Chrí- sti,

Ténors Sál- ve cór- pus Je- su Chrí- sti,

Basses. Sál- ve cór- pus Je- su Chrí- sti,

c) Et populum redemisti... p. 44-5.

Soprani. & pó- pu- lum re- de- mí- sti,

Alti. & pó- pu- lum re- de- mí- sti,

Ténors. & pó- pu- lum re- de- mí- sti,

Basses. & pó- pu- lum re- de- mí- sti,

Soprani. re- de- mí- sti, quod in crú- ce pe- pen- dí- sti,

Alti. re- de- mí- sti, quod in crú- ce pe- pen- dí- sti, Je- su

Ténors. re- de- mí- sti, quod in crú- ce pe- pen- dí- sti,

Basses. re- de- mí- sti, quod in crú- ce pe- pen- dí- sti,

d) grege numerari... p. 49.

Soprani. gré- ge nu- me- rá- ri,
Alti. gré- ge nu- me- rá- ri,
Ténors. gré- ge nu- me- rá- ri, nu-me-rá- ri,
Basses. gré- ge nu- me- rá- ri,

Soprani. e- lec- tó- rum, gré- ge nu- me- rá- ri,
Alti. e- lec- tó- rum, gré- ge nu- me- rá- ri,
Ténors. e- lec- tó- rum, gré- ge nu- me- rá- ri,
Basses. e- lec- tó- rum gré- ge nu- me- rá- ri,

Si donc l'on veut porter un jugement équitable sur tous ces faits d'accentuation, il est très important de tenir grand compte des circonstances mélodiques. Il est nécessaire, en pareil cas, de ne pas se contenter de statistiques purement mathématiques & inintelligentes, qui aboutiraient tout droit à l'erreur. Ce qu'il importe de considérer, ce n'est pas uniquement l'emploi plus ou moins fréquent de l'accent au frappé, de l'accent au levé, ou du mélange des deux procédés, mais bien la légitimité, la nature, la raison de tous ces moyens, l'impression agréable ou choquante qu'ils produisent sur l'auditeur impartial & dégagé de préjugés ; or nous savons déjà que cette liberté dans l'accentuation est d'un excellent effet, nous n'en voulons pour preuve que l'admiration de notre époque pour les chefs-d'œuvre des siècles passés.

Cependant, si l'on veut de la statistique, nous pouvons dire que l'accent levé se présente *plus de cent fois* dans l'*Ave Christe* de Josquin, *cent huit fois,* si nous avons bien compté. Elles se répartissent ainsi :

a) Type dactylique,

Gló | ria 5 fois

b) Monosyllabe accentué & relié au mot suivant par le rythme,

fác | redémptos, 10 fois

c) Tous les autres cas sont des spondées à cheval sur les mesures

sá | lus.

Ce morceau contient 226 caselles de quatre noires. La fréquence des accents levés dans cette pièce provient de ce que le style en est très souvent syllabique — une noire par syllabe — & se prête par conséquent plus facilement à l'emploi de ce procédé.

Si nous analysions un autre motet du même Josquin, mais plus large de facture en toute son étendue, la diminution des levés accentués se ferait immédiatement sentir, en proportion même des rondes, des blanches, des vocalises employées.

L'*Ave Maria* de Josquin en est un exemple frappant. Cf. *Anthologie,* Bordes : *Livre des Moiets*, I, p. 92.

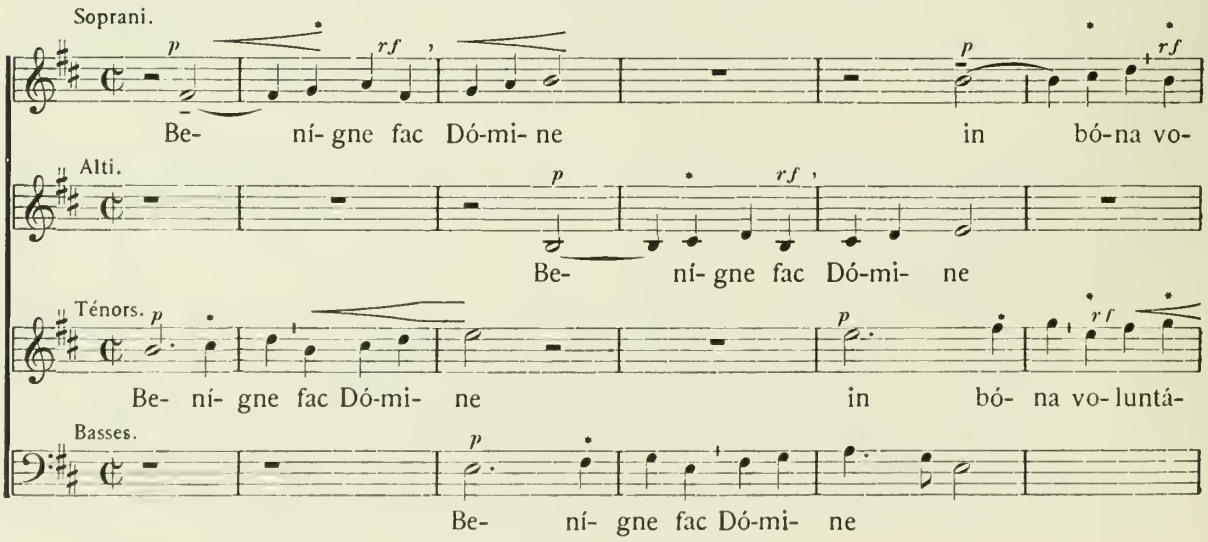
Un regard sur ce morceau (150 caselles) suffit pour constater l'abondance des notes longues sur les syllabes & spécialement sur les accents. Il en résulte que, sur deux cent trente accents environ, — 200, chiffre rond, sont appliqués à des notes longues ;

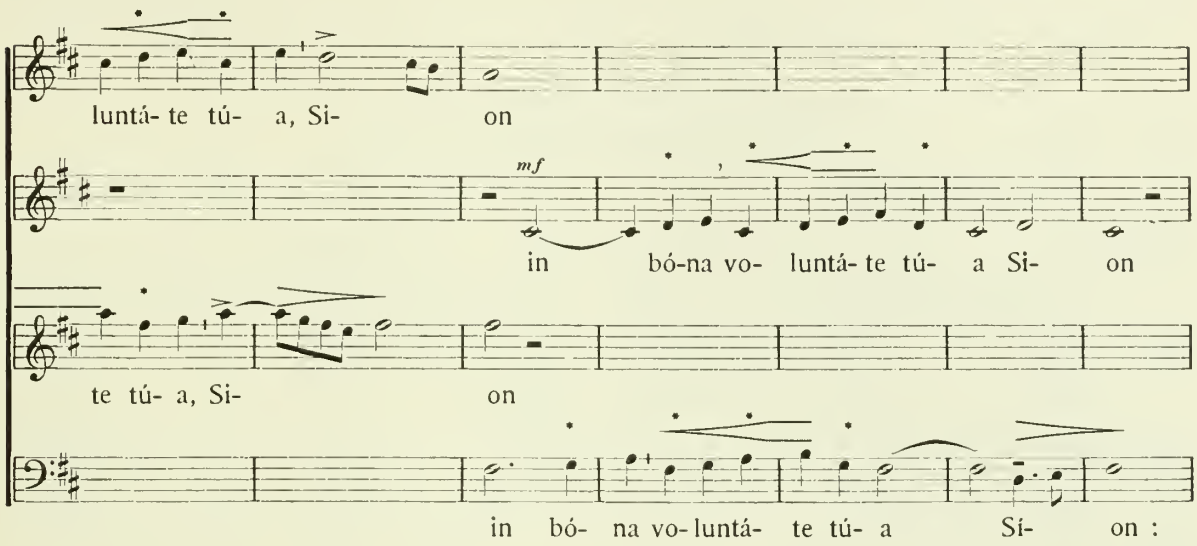
11 seulement, attachés à une noire, sont au frappé de la mesure ; sur ces onze, sept sont dactyles : *gráti* | *a,* & quatre, spondaïques : | *ave* | sont renfermés dans la mesure ; enfin 19 sont au levé ; & ces derniers se retrouvent naturellement dès que le style redevient plus syllabique.

L'infériorité numérique des accents levés est donc considérable dans cette pièce ; il n'en peut être autrement : son genre ne comporte pas l'élévation des accents. C'est l'unique conclusion à tirer de ce fait ; les compositeurs polyphonistes ou grégoriens n'entendent pas se vouer au style syllabique pour avoir le plaisir de placer les accents toniques au levé.

Il en est de même dans le *Miserere* de Josquin, qui, dans l'espace de 421 caselles, ne contient que 73 accents au levé, toujours parce que cette pièce d'une grande ampleur de composition ne permet que rarement cette disposition de l'accent sous la musique. Néanmoins voici un passage de treize caselles où nous trouvons seize accents au levé, & même vingt, si nous comptons l'accent secondaire *vo* de *voluntátis*.

JOSQUIN DE PRÈS. *Miserere*. Bordes : Anthologie, pp. 139-140.





Cet exemple suffit pour montrer que le Maître néerlandais se considérait comme absolument libre sur ce point : il prenait, abandonnait, reprenait à sa guise tel ou tel procédé d'adaptation, ne suivant en cela que son goût & son inspiration (1).

Ces observations, basées sur les faits & dictées par le simple bon sens, sont extrêmement importantes pour l'appréciation exacte & sûre, sans parti pris, des lois suivies par les anciens maîtres dans l'adaptation des paroles latines à la musique. En principe, la liberté; les circonstances mélodique, rythmique, harmonique en réglaient l'usage.

Ce qui importe, c'est de ne pas considérer l'accent tonique latin au levé comme une « faute de prosodie », comme une tolérance ou une exception à la règle de la concordance entre l'accent & le temps fort métrique, mais bien comme un procédé tout aussi légitime, naturel & esthétique que l'accent au frappé. Au reste nous reviendrons sur ce point.

Très instructive également serait l'étude approfondie du *Stabat* de Josquin; nous nous bornons à relever les exemples suivants, &, pour gagner de la place, nous n'en donnons que la contexture rythmique, accompagnée de brèves remarques (2).

(1) Nous ne pouvons nous empêcher de citer les lignes écrites sur le *Miserere* de Josquin par M. F. de Ménil, *Op. cit.*, p. 36 : « Écrites dans un sentiment de douleur poignante, les parties vocales du *Miserere* s'appuient sur des successions d'accords que les quintes découvertes rendent plus rudes, en se développant sur des consonnances vides, réchauffées rarement par la tierce, majeure ou mineure, comme un rayon d'espoir dans cette profonde désespérance. Nous y trouvons bien quelquefois encore des séries d'octaves & quintes, qui choqueraient à présent nos oreilles raffinées. Aussi nous nous sommes parfois demandé si ce n'est pas un effet voulu par le compositeur, pour rendre plus sensible l'horreur de l'abîme du fond duquel l'âme des siècles de foi clame vers le Seigneur. Notons encore le douloureux cri : *Miserere... ayez pitié*, qui sonne dans chaque partie à des intervalles irréguliers, comme si cette âme, ou plutôt ces âmes se trouvaient isolées dans une solitude formée de mille douleurs égoïstes. Et le cri de souffrance revient, comme une lugubre antistrophe, après chaque verset, plaintif, ainsi que le gémissement d'un animal blessé, dans la nuit. Nous ne connaissons guère que l'*O vos qui transitis* du Maître espagnol Vittoria qui donne une impression aussi dramatique de la défaillance humaine, si faible devant la puissance du Créateur. »

(2) A l'époque où nous sommes, certains auteurs, & des meilleurs, se permettaient de singulières libertés ;

JOSQUIN DE PRÈS. *Stabat Mater*. Ambros, Geschichte der Musik, T. V.

Ex. 1. *Dum pendebat Filius*, p. 63.

Discantus. Dum pendé- bat fí- li- us cú-jus á- ni- mam gemén- tem

Contraténor. dum pendé- bat fí- li- us cú- jus á- ni- mam ge- méntem

Ténor. (má-) ter do- lo- (rósa)

Quinta vox. dum pendé- bat fí- li- us, cú- jus á- ni-mam

Bassus. cú- jus á- ni-mam

Ex. 2. Item. *Mater unigeniti*, p. 65.

Discantus. má- ter u- ni- gé- ni- ti

Contraténor. má- ter u- ni- gé- ni- ti

Ténor.

Quinta vox. má- ter u- ni- gé- ni- ti

Bassus. má- ter u- ni- gé- ni- ti

Ex. 3. Item. *Pro peccatis suæ gentis*, p. 67.

D pro pec-cá- tis su- æ gén- tis

C pro peccá- tis sú- æ gén-tis ví- dit Jé-sum in tor- mén-tis . . .

T

Q pro peccá- tis sú- æ gén- tis

B pro pec- cá- tis sú- æ gén- tis ví- dit Jé- sum . . .

ils mélangeaient les paroles dans le même morceau. Cet usage amena de graves abus qui nécessitèrent l'intervention de l'autorité ecclésiastique. Dans notre *Stabat* ce mélange est assez inoffensif : les paroles prononcées par le ténor sur les rondes sont celles du *Stabat* lui-même, mais elles sont chantées sur des tenues si prolongées que les trois premiers vers du *Stabat* suffisent pour remplir les 88 caselles de la première partie.

Ex. 4. Item. *Vidit suum dulcem natum.* p. 68.

D: ví- dit sú- um dúl- cem ná- tum mo- ri- én- tem de- so-
C: ví- dit sú- um dúl- cem ná- tum mo- ri- én- tem
T
Q: mo- ri- én- tem de- so-
B: ví- dit sú- um dúl- cem ná- tum mo- ri- én- tem de-

D: lá- tum dum e-mí- sit spí- ri- tum.
C: de- so- lá- tum dum e- mí- sit spí- ri- tum.
T
Q: lá- tum dum e- mí- sit spí- ri- tum.
B: so- lá- tum dum e- mí- sit spí- ri- tum.

Ex. 5. Item. ...*mihi jam non sis*... p. 73.

D: mí- hi jam non sis
C: mí- hi jam non sis
T

Ex. 6. Item. *Fac ut portem*... p. 74.

D: pas- si- ó- nis fác consór- tem
C: fác ut pórtem Chrí- sti mór- tem pas- si- ó- nis fác consór- tem
T
Q: fác ut pórtem Chrí- sti mór- tem
B: pas- si- ó- nis fác consór- tem

tú- æ sór- tem (1538)

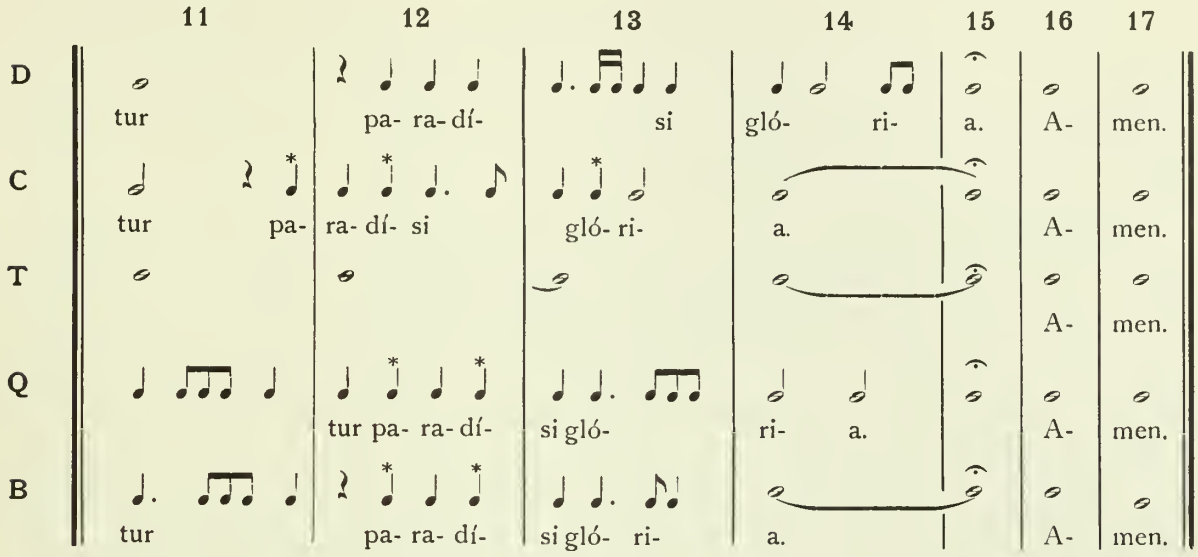
Ex. 7. Item. *Fac me cruce custodiri*... p. 77-8.

1 2 3 4 5

D: fác me crú- ce cu-sto- dí- ri Chrí-sti mór- te præmu- ní- ri con-fo- vé-
C: Chrí-sti mór- te præmuní- ri con-fo- vé-
T
Q: Chrí-sti mór- te præmu-ní- ri
B: fác me crú- ce cu-sto- dí- ri Chrí-sti mór- te præmu- ní- ri

6 7 8 9 10

D: ri grá- ti a quándo cór- pus mo- ri- é- tur fác ut á- ni- mæ do- né-
C: ri grá- ti a quán- do cór- pus mo-rié- tur fác ut á- ni- mæ do- né-
T: tu
Q: quándo cór- pus mo- ri- é- tur fác ut á- ni- mæ do- né-
B: quándo cór- pus mo- ri- é- tur fác ut á- ni- mæ do- né-



Dans ces pages le compositeur affirme sa pleine liberté : non seulement il place ses syllabes fortes au levé ou au frappé selon que la forme mélodique ou la marche rythmique l'y invitent, mais, dans les différentes voix, il combine ses éléments syllabiques forts et faibles comme il l'entend, comme son génie musical, *dégagé des entraves de la mesure, au sens moderne,* le lui inspire; c'est du reste la manière d'agir de tous les polyphonistes de ce temps.

S'il plaît à Josquin de faire marcher du même pas tous les mots, tous les rythmes, toutes les voix, rien n'est plus facile : il dispose tout en sorte que, du haut en bas de la partition, on puisse tirer une ligne verticale d'intensité qui rencontre toujours les mêmes syllabes. La ligne forte se trouvera, s'il le veut, au levé avant notre fâcheuse barre de mesure, et, en conséquence, la ligne faible après cette même barre, comme on peut le voir aux mots *Dum pendebat* (exemple 1), aux mots *Fac ut portem Christi* et *passionis fac* (exemple 6), aux mots *fac me cruce... Christi mortem... quando corpus* (exemple 7).

S'il le veut aussi, la ligne forte coïncidera avec le temps frappé : il y en a un cas au mot *unigéniti* (exemple 2).

D'autres fois, tout en conservant cette ligne d'intensité à travers ses parties, l'auteur enlacera les mots, sans enlacer les rythmes, toutes les syllabes fortes, bien que différentes, tombant au même point de la mesure : Ex. 4. *Vidit suum dulcem natum...*, ex. 5. *Mihi jam non sis...* etc; mais il ne conserve jamais longtemps le même agencement de ses matériaux.

Souvent le compositeur abandonne cette marche régulière pour croiser les mots et les rythmes, comme les pierres dans un édifice; dès lors il devient impossible de tirer une ligne droite d'intensité comme dans les exemples précédents : au temps précis où se pose doucement dans une partie la syllabe finale d'un mot, se présente, dans une seconde, la syllabe accentuée d'un autre. Rapprochons le *contra* et le *bassus* pour bien faire comprendre cette double marche : voir la phrase *Pro peccatis* (exemple 3).

súæ | géntis ví- dit Jésum in tor méntis...
sú-æ gén tis ví dit Jé sum...

C'est un fait d'expérience : lorsque les mélodies se poursuivent et s'entrelacent ainsi, chacune d'elles conserve son individualité, au point de vue tant de la mélodie que du rythme ; car c'est précisement de la succession et, à la fois, de l'ensemble harmonieux de ces mélodies, de ces rythmes variés que résulte la symphonie, la résonance composée et simultanée qui charme nos oreilles.

Dans l'ordre mélodique un *fa* ne devient pas un *ré,* parce que la basse sonnera un *ré ;* dans l'ordre de durée une croche ne devient pas une noire, parce qu'une noire résonnera en même temps qu'elle; de même dans l'ordre dynamique une note faible demeure faible, bien qu'au même moment se fasse entendre une note plus forte ; mais surtout la succession régulière des levés et des *touchements* ne reçoit aucun ébranlement, aucune modification par le fait des variations dynamiques qui viennent les affecter. Dans la musique antique que nous analysons, cette succession fondamentale semble planer au-dessus des vicissitudes dynamiques, et chaque levé, chaque baissé, c'est un fait patent, est prêt à recevoir indifféremment ou la force ou la faiblesse.

A quelle conséquence n'arriverait-on pas si, dans le cas précédent, on ne voulait faire attention qu'aux temps forts distribués aussi bien aux levés qu'aux baissés? Il n'y aurait plus alors aucune alternative de force et de faiblesse ; tous les temps seraient forts ; il n'y aurait plus que des frappés et l'effet serait le martellement le plus odieux :

suæ gén*tis* vi- *dit* Jé*sum* in *tor* mén*tis*

sú-æ gén-tis ví-dit Jé-sum

Ne manquons pas de signaler dans ce même exemple, au *contra*, la longue série de mots spondaïques renfermés dans les mesures. Une marche aussi soutenue, plus métrique que rythmique, est tout à fait inaccoutumée, à cette époque, dans la musique polyphonique qui, bien loin de se soumettre à la mesure intensive, ne la connaît même pas ; car, seul, le rythme la domine et la régit, et le rythme le plus libre qui se puisse imaginer en dehors du chant grégorien. Ici même la marche métrique du *contra* est à chaque pas contrariée par celle du *bassus;* en sorte que l'effet d'ensemble ne donne pas l'impression d'une marche régulière avec temps fort au frappé, comme celle d'un régiment.

Nous devons maintenant porter notre attention sur le septième exemple : *Fac me cruce.* On y trouve toujours les mêmes faits d'accentuation, et les accents au levé y sont en une telle abondance qu'on peut dire que *le rythme de cette page tout entière est établi sur le levé fort et le touchement faible.*

Mais ce qui est plus remarquable encore, c'est le mélange curieux des mouvements binaires et ternaires. Le tableau suivant aidera le lecteur à s'en rendre compte :

Caselle	1	binaire dans toutes les voix;
»	2	ternaire » » » » ;
»	3	binaire » » » » ;
»	4	*Discantus* binaire, les autres voix sont ternaires;
»	5-6	ternaires dans toutes les voix;
»	7	binaire » » » » ;
»	8	*Contra* binaire, les autres voix ternaires;
»	9	*Discantus* binaire, les autres voix ternaires;
»	10	ternaire dans toutes les voix;
»	11 à 17	binaires » » » » .

Nous prions le lecteur de ne pas passer à la légère devant cette page rythmique; car il y a là, pour nous modernes, beaucoup à apprendre.

Nous serons plus brefs encore pour la Messe *Pange lingua* de Josquin (1), & nous nous contenterons de donner, sous la forme la plus raccourcie, le squelette rythmique de quelques phrases presque syllabiques du *Credo*. Dans les tableaux ci-dessous, le texte est divisé par mesures binaires composées d'un baissé & d'un levé. Nous signalons, comme à l'ordinaire, les accents toniques au levé.

Nous savons que la mélodie & l'harmonie ont une grande importance dans l'étude que nous faisons; mais on nous pardonnera d'adopter de temps en temps cette forme abrégée qui nous permettra de multiplier les exemples.

(1) Cette messe fait partie du premier livre de musique sorti des presses romaines : *Liber quindecim Missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt. Roma. 1516.* Laissons la parole à M. H. Expert; le savant archéologue nous présentera lui-même ce livre qu'il fait revivre aux applaudissements de tous les vrais musiciens. Nous regrettons d'abréger sa notice qui, à notre avis, est beaucoup trop courte. « Ce vénérable incunable musical porte la date de M DXVI : alors, la Renaissance atteint son apogée glorieuse, et nous sommes à Rome... la souveraine Métropole de la pensée, des lettres et des arts. — Particularité remarquable de ce livre : il est dédié à Léon X, ce Médicis plus Magnifique encore que son père... — Or, quels furent les musiciens que Léon X, amateur passionné de musique... estima dignes d'être l'ornement du nouveau Parnasse installé sur les degrés de la cour romaine? Quelles œuvres parurent au Pontife-Mécène l'expression complète de ce que l'art musical offrait de plus exquis, de plus achevé? Quinze messes signées de Josquin des Prez, Antoine Brumel, Antoine Fevin, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Mathieu Pipelare, Pierre Rousseau (Roselli)... Sept maîtres de France et de Flandre...

« On peut l'affirmer hautement, l'artiste qui, devant ces quinze messes, oubliant la mélodie et l'harmonie actuelles, consent à plier son intelligence aux lois spéciales du contrepoint ancien, qui fait acquiescer son esprit aux formes purement diatoniques de la musique plane; l'artiste qui permet à son goût, purifié de toute attache moderne, de suivre les dessins multiples, riches et ornés, de la polyphonie vocale de la Renaissance, se voit récompensé de ce retour méthodique à la musique ancienne en assistant à l'éclosion splendide, à la brillante résurrection d'un art dont il n'avait pu, jusqu'alors, qu'imparfaitement soupçonner les magnificences. — C'est un éblouissement de phrases mélodiques qui s'épanouissent en rythmes savants et fouillés, de modalités qui déploient les ressources infinies de leurs jeux, de constructions contrapontiques, tantôt gracieuses et légères, tantôt puissantes et grandioses, qui s'élèvent et où circule une vie intense, ardente, l'âme d'un grand siècle

Josquin de Près. *Credo* de la Messe *Pange lingua*. Ambros V. p. 94.

Exemple 1.

p. 97.	Discantus.	et	ex	Pa-	tre	—	ná-	tum	—	—	—	—	—	—	—			
	Contraténor.	—	et	—	ex	Pá-	—	tre	ná-	—	tum	—	—	—	—			
	Ténor.	—	—	—	—	—	—	et	—	ex	Pá-	tre	ná-	—	tum			
	Bassus.	—	—	—	—	—	et	—	ex	Pá-	tre	ná-	—	tum	—			

Exemple 2.

p. 98.

D	—	De-	um	de	Dé-	—	o	—	—	lú-	men	de	lú-	mi-	ne	—	Dé-	um	vé-	—
C	—	—	—	Dé-	um	de	Dé-	—	o	—	—	lú-	men	de	lú-	mi-	ne	Dé-	um	vé-
T	—	—	—	—	—	—	—	Dé-	um	de	Dé-	—	o	—	—	lú-	men	de	lú-	mi-
B	—	—	—	—	—	—	um	de	Dé-	—	o	—	—	lú-	men	de	lú-	—	mi-	—

D	rum	—	—	—	—	de	Dé-	o	vé-	—	—	—	—	—	ro	—	—	—	—	—
C	—	—	rum	—	—	de	Dé-	o	vé-	—	ro	—	—	—	—	—	gé-	ni-	tum	non
T	ne	—	—	Dé-	um	vé-	rum	—	—	de	Dé-	o	vé-	—	ro	—	—	—	—	—
B	ne	—	—	Dé-	um	vé-	rum	—	—	de	Dé-	o	vé-	—	ro	—	—	—	—	—

D	gé-	ni-	tum	non	fá-	—	ctum	con-	substan-	ti-	á-	lem	Pá-	—	—	tri...	—	—	—	
C	fá-	—	ctum	con-	substan-	ti-	á-	lem	Pá-	—	—	—	—	—	—	tri...	—	—	—	
T	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
B	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	

Exemple 3.

p. 99.	D	et	pró-	pter	nó-	—	stram	sa-	lú-	tem	de	scén-	—	—	dit	de	—	—	cæ-	—	lis
	C	—	—	—	—	et	pró-	pter	nó-	—	stram	sa-lú-	tem	de	scén-	—	3 dit	de	3 cæ-	—	lis
	T	—	—	—	—	et	pró-	pter	nó-	—	stram	sa-lú-	tem	—	de-	scén-	dit	de	cæ-	—	lis
	B	—	et	pró-	pter	nostram		sa-	lú-	tem	—	— de-	scén-	dit	—	—	—	de	cæ-	—	lis

adorateur du beau. — Ce fameux *Liber quindecim missarum* n'est donc pas qu'un feuillet de l'histoire à déchiffrer pour la connaissance de l'ancienne France, de la France de Louis XII et du roi Françoys; ce livre, c'est la voix de nos pères qui revendique avec fierté sa géniale maîtrise en la divine langue de musique, c'est l'art de France et de Flandre qui burine vigoureusement et de façon indélébile son bulletin de conquête sur la brillante cour de Léon X. »

C'est un plaisir d'avoir à citer de telles pages, fortes et belles; mais ce qui nous a décidés à les transcrire, c'est que, pour nous rythmiciens modernes, elles contiennent une leçon. Elles nous disent de ne juger ni mélodie, ni harmonie, ni rythme antique à la lumière de nos habitudes et de nos préjugés modernes. Avant tout il faut s'en dépouiller, la liberté et la sureté d'appréciation ne sont possibles qu'à ce prix.

Exemple 4.

p. 102.

D	—	et	a-	scén-	dit	in-	cǽ-	lum	—	sé-	det	ad	déx-	te-	ram	Pá-	tris	—	—	et	í-	te-
C	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	et	í-	te-
T	—	—	—	et	a-	scén-	dit	in	cǽ-	—	lum	—	—	sé-	det	ad	déx-	te-	ram	Pá-	tris	—
B	—	—	—	—	—	—	—	—	—	sé-	det	—	déx-	te-	ram	Pá-	tris	—	—	—	—	et

D	rum	ven-	tú-	rus	est	—	—	cum	gló-	ri-	a	—	—	ju-	di-	—	cá-	—	re	—		
C	rum	ven-	tú-	rus	est	—	—	cum	gló-	ri-	a	—	—	ju-	di-	—	cá-	—	re	ví-		
T	—	et	í-	te-	rum	ven-	tú-	rus	est	cum	gló-	ri-	a	ju-	di-	—	cá-	—	re	—		
B	í-	te-	rum	ven-	tú-	rus	est	—	—	cum	gló-	ri-	a	—	ju-	di-	cá-	—	re	ví-		

D	—	—	—	—	—	—	—	ví-	vos	et	—	mór-	—	tu-	os	—	—	—	—	—		
C	vos	et	—	mór-		tu-	os	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
T	—	—	—	—	—	—	—	ví-	vos	et	mór-	—	tu-	—	os	—	—	—	—	—		
B	vos	et	mór-	—	tu-	—	os	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		

Exemple 5.

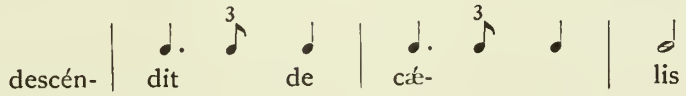
p. 104.

D	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	qui	cum	Pá-	tre	et	
C	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	qui	cum	Pá-	tre	et	
T	—	qui	ex	Pá-	tre	Fi-	li-	ó-	que	pro-	cé-	—	—	—	dit	—	—	—	—	—		
B	—	—	—	qui	ex	Pá-	tre	Fi-	li-	ó-	que	pro-	cé-	—	dit	—	—	—	—	—		

D	Fí-	li-	o	si-	—	mul	ad-	o-	rá-	—	tur	—	‖
C	Fí-	li-	o	—	si-	mul	ad-	o-	rá-	—	tur	—	‖
T	—	—	—	si-	—	mul	ad-	o-	rá-	—	tur	—	‖
B	—	—	—	si-	—	mul	ad-	o-	rá-	—	tur	—	‖

Le lecteur remarquera au troisième exemple, mesures 9 et 10, lignes C *(Contratenor)*, l'insertion de mesures ternaires, dont les valeurs doivent être ainsi réparties.

descén- | dit de | cǽ- | lis



Les trois autres voix dans les mêmes mesures sont à deux temps.

Une objection : Josquin, né dans le Hainaut, ne parlait-il pas et, dans sa musique, n'accentuait-il pas le latin comme le français, en appuyant sur les dernières syllabes?

bo-	na	vo-	lun-	ta-	te	tu-	a	Sion
fac	red-	em-	ptos	lu-	ce	cla-	ra	
		gre-	ge	nu-	me-	ra-	ri	
Vi-	dit	su-	um	dul-	cem	na-	tum	

Tout d'abord ceci est une pure supposition, qu'il serait bien difficile de prouver. Les éditeurs modernes de musique polyphonique, suivant en cela la tradition toujours vivante en Italie et en Espagne, repoussent nettement cette hypothèse. Dans leurs éditions pratiques de Paris et de Ratisbonne, au moyen de signes particuliers, ils rappellent aux chantres que l'accent latin doit être fort lors même qu'il se présente au temps levé. M. Bordes emploie ordinairement le trait au-dessus de la note accentuée, à Ratisbonne on fait usage du signe :

Chrí-	ste	Chrí-	ste
redém-	ptor	redém-	ptor

Naturellement les éditions de M. H. Expert ne portent pas ces indications, elles ne doivent pas les porter : elles sont purement archéologiques. Mais nous connaissons la pensée du savant éditeur sur ce point, et lui-même possède trop bien son sujet pour admettre un instant pareille supposition.

Cet accord des éditeurs démontre suffisamment qu'il n'y a pas là d'objection. Aux aveugles malgré tout, que cette raison n'éclairerait pas, voici, entre beaucoup d'autres, la preuve des faits historiques.

Personne ne peut contester l'influence considérable exercée par Josquin et toute l'École néerlandaise pendant près d'un siècle non seulement en France, en Allemagne, en Espagne, mais encore en Italie, à Rome et jusque dans la chapelle pontificale, où chantres et auditeurs, croyons-nous, savaient le latin. Quant à Josquin, ses succès furent étonnants, et Baini nous a dépeint, non sans quelque humour, l'engouement dont fut l'objet ce véritable chef de la nouvelle École : « Josquin de Près ou del Prato devint en peu de temps l'idole de l'Europe : on ne goûte plus que Josquin, nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin, Josquin est le seul dont on chante la musique, dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne, en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin (1). »

Mais un fait très curieux raconté par Zarlino « nous dira plus éloquemment que nous ne pourrions le faire le souvenir profond que le génie de Josquin avait laissé *dans la chapelle Sixtine* ».

(1) Baini, *Memorie... delle opere di G. Perluigi da Palestrina*, T. II, p. 407.

« J'ai ouy dire au très excellent Adrian Williart lui estre arrivé qu'on chantoit à Rome en la chappelle du Pape, presque toutes les festes de Notre Dame ce mottet à six voix : *Verbum bonum et suave*, sous le nom de Josquin, et estoit tenu pour une des belles compositions qu'on chantast de ce temps là; luy nouvellement venu de Flandres en Italie au temps de Léon X, se trouvant en la dite chappelle où on chantoit ce mottet, et disant qu'il estoit sien, comme il l'estoit à la vérité, la malice (ou bien je diray plus modestement l'ignorance) de ceux-là valut tant, que jamais plus ils ne le voulurent chanter (1). »

« Ceci se passait, continue F. de Ménil, en 1516 sous le Pontificat de Léon X, le 15 août fête de la Vierge. Les chantres pontificaux eurent le tort de mépriser le motet de Willaert, disciple de Mouton, lui-même élève de Josquin... Mais ce trait, s'il montre le parti pris de certains musiciens... est tout en l'honneur de Josquin qui avait laissé plus de trente ans après son départ de Rome (2) un souvenir aussi éclatant de son talent et de son génie (3). »

Après de tels faits, qui se passent en pleine Renaissance, il faudrait avoir, par tempérament, besoin d'objecter, pour attribuer à Josquin et aux compositeurs de cette époque l'habitude de prononcer le latin « à la française. » Pour notre part, nous croyons que, si Josquin avait proposé aux chantres de la chapelle pontificale d'interpréter de cette manière son *Ave Christe,* son *Stabat,* et les passages que nous venons de noter, au lieu de susciter l'enthousiasme, il eût été hué, considéré comme un barbare et réexpédié dédaigneusement dans son pays du Nord. Au reste les maîtres italiens et Palestrina lui-même ne se gênent pas pour imiter Josquin et placer, quand il leur plaît, l'accent au levé. L'hypothèse proposée ne supporte donc pas l'examen.

Concluons cette étude sur Josquin :

Le principe moderne de la concordance obligatoire (sauf le cas de syncope) de l'accent latin et du temps fort initial de la mesure est contredit formellement par les faits les plus clairs dans l'œuvre de Josquin. Pour lui la mesure ne commence pas par le temps fort; dès lors il prend la liberté d'en séparer l'accent, et ce, non seulement en passant, mais dans le cours entier de membres de phrase, ou de phrases, et parfois même tout le long de pages entières.

Après avoir constaté les procédés de Josquin, admiré la grâce et la souplesse de sa rythmique, nous comprenons mieux cette parole que M. Vincent d'Indy adresse à ses jeunes élèves de première année; elle n'est, dans son énergie, que l'expression de la pure vérité : « Il est extrêmement important de nous mettre dès maintenant en garde contre *cette erreur*

(1) Istituzioni harmoniche... Zarlino Venise 1558, Lib. IV, c. 35. Le texte ci-dessus a été emprunté par M. Brenet à l'ancienne traduction inédite de Jehan Lefort.

(2) Josquin arriva à Rome vers l'an 1479.

(3) F. DE MÉNIL. Josquin de Près, p. 16.

grossière (premier temps de la mesure toujours fort) dont nous constaterons maintes fois dans la suite *les conséquences désastreuses* pour la musique. » Plaise à Dieu que ces conséquences ne soient pas désastreuses aussi pour le chant grégorien ; car si l'on venait à introduire dans la rythmique grégorienne ce principe du temps fort initial métrique, c'en serait fait du rythme libre des mélodies liturgiques.

Nous pourrions en rester là de nos recherches, les faits recueillis ont déjà mis en pleine lumière la liberté avec laquelle Josquin traitait l'accent tonique latin. Cependant nous comprenons fort bien qu'un témoin unique, même très grave, ne peut suffire pour appuyer solidement une doctrine qui ne va à rien moins qu'à modifier ou du moins à élargir nos idées modernes sur l'union des paroles latines et de la musique. Josquin, après tout, peut faire tache sur son époque et se distinguer de ses contemporains par son originalité et sa fantaisie ; il peut n'avoir été suivi par personne dans sa manière de disposer les mots sous la musique. Nous devons donc étendre notre enquête et introduire de nouveaux témoins. Ainsi avons-nous déjà procédé par un fait du même genre.

Lorsque Dom Pothier, en 1880, proposait de chanter dans certains cas plusieurs notes sur les pénultièmes brèves, il s'attaquait aussi à une erreur enracinée depuis plusieurs siècles. Pour la détruire il ne se borna pas à fournir, comme preuve de son enseignement, un manuscrit, un auteur ; — s'il s'en était tenu là, jamais les idées modernes ne se seraient réformées. Mais la *Paléographie* apporta avec abondance les documents qui prouvaient que tous les manuscrits étaient d'accord sur ce point, et que les compositeurs du moyen âge unanimement en faisaient usage. De plus la pratique des mélodies grégoriennes génuines qui pénétrait partout habitua peu à peu l'oreille à ce procédé, et cela sans choquer le sentiment musical ou littéraire des meilleurs musiciens et des plus fins latinistes. Aujourd'hui l'argument documentaire, la pratique, l'instinct musical ont gagné la partie : tous les musiciens, sauf quelques retardataires, acceptent ce fait qui, après avoir été traité de « barbare », est reconnu comme entièrement conforme aux lois mélodiques et rythmiques les mieux établies. Au reste il se trouve à chaque pas dans les auteurs que nous analysons ; Palestrina (1) lui-même l'ennemi des « barbarismes » a commis ce prétendu méfait que tous autrefois nous appelions « une faute de prosodie ».

Tout ceci nous engage à poursuivre notre étude sur les musiciens de la Renaissance, en attendant que nous remontions plus haut encore, et à chercher dans leurs œuvres un écho de la tradition rythmique des siècles passés. Avec eux nous sommes en plein dans notre sujet. Tous ces auteurs avaient une connaissance profonde de ce vieux chant liturgique dont le prestige était encore tout-puissant à cette époque : ils écrivaient dans les *modes* antiques ;

(1) Cf. sur ce point p. 193 et ss. *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte XVI und XVII Jahrhundert* von P. Raphael Molitor Benediktiner der Beuroner Kongregation. 1er vol. Die Choral-Reform unter Gregor XIII... Leuckart in Leipzig. 1901. Voilà un livre excellent que nous voudrions voir entre les mains de tous ceux qui s'occupent des questions grégoriennes. Nous espérons que l'auteur en fera une édition française.

les *mélodies* grégoriennes souvent leur servaient de thème; or de même que l'on retrouve chez eux, malgré leur enveloppe polyphonique et mesurée, les modes et les mélodies très reconnaissables de l'art grégorien, de même il est impossible que l'on ne retrouve pas dans ces compositions quelques traces précieuses du rythme traditionnel de ces vieilles cantilènes. Cette masse énorme de messes, de motets de toute espèce, de toutes valeurs qui ont vu le jour au XVe et au XVIe siècles, est un filon important, jusqu'ici entièrement inexploité, que l'historien de la *mélodie*, de la *modalité* et du *rythme* grégoriens ne doit pas négliger. Dirigeons donc sans crainte nos investigations vers les siècles qui nous rapprochent des origines grégoriennes : en les conduisant avec prudence, elles nous procureront certainement un grand profit.

2° Brumel Antoine (14...-15...)

Encore un néerlandais qui se fixe en Italie. « Célèbre contrapontiste néerlandais, contemporain de Josquin et élève d'Okeghem; vécut d'abord à la cour du duc de Sora... qu'il quitta vers 1505 pour se rendre à la cour d'Alphonse Ier, duc de Ferrare. C'est ici qu'il semble être resté jusqu'à la fin de ses jours... » H. Riemann. *Dict. de musique.*

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française de M. Henry Expert nous donnent la Messe *de beata Virgine* de cet auteur, nous y puiserons nos exemples. Ambros nous dit que cette Messe est peut-être la plus remarquable de Brumel; Glaréan (1498-1563) en parle déjà avec admiration. Il semble qu'une noble émulation ait excité le Maître à l'emporter dans cette composition sur ses contemporains, Josquin et P. de la Rue, bien que, d'ailleurs, elle soit d'un tout autre caractère que les œuvres de ces deux musiciens. (Ambros, III, p. 245).

Nous y trouvons la même liberté que dans Josquin relativement à la place de l'accent.

Le *Gloria* serait très intéressant à étudier en détail parce que les motifs en sont empruntés au *Gloria de Beata (cf. Liber Gradualis n° 7)* que l'auteur suit assez exactement dans tout le cours de sa composition, mais avec les franchises et les libertés que s'accordaient alors les musiciens vis-à-vis de la cantilène ecclésiastique.

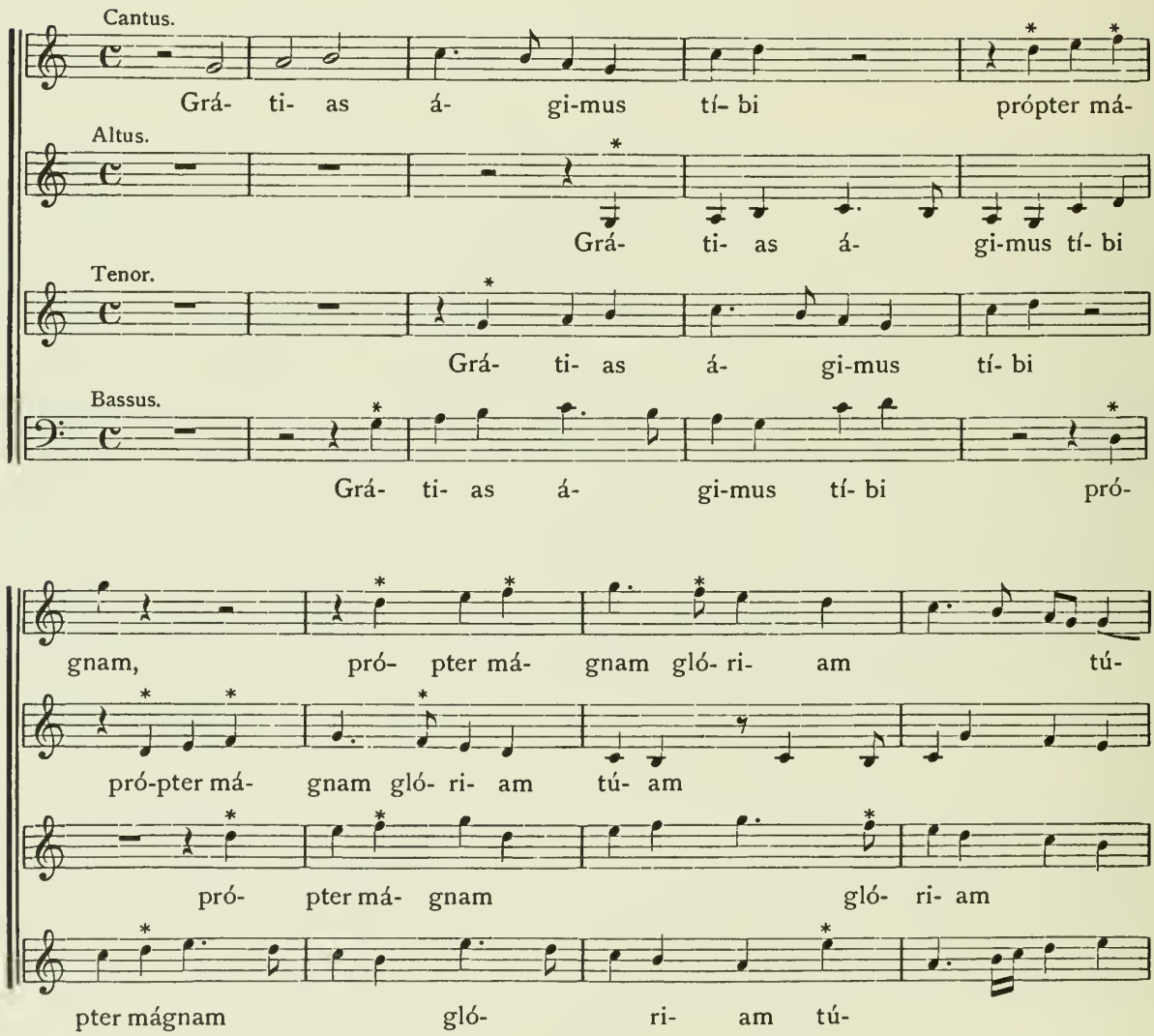
M. L. Laloy a bien fait ressortir l'impersonnalité de la mélodie dans l'art polyphonique de cette époque (1). « Un musicien du XVIe siècle... prend son bien où il le trouve, emprunte ses thèmes au chant liturgique, les invente à l'occasion »... mais... « une mélodie populaire ou liturgique n'est pas, pour un compositeur du XVIe siècle, chose intangible et sacrée : il est libre d'en prendre une partie et de laisser l'autre : il est libre de modifier le rythme, de remplir de notes les grands intervalles, d'allonger les périodes ou de souder entre eux des lambeaux de phrases. »

(1) *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1re année, p. 56.

C'est précisément ce que nous voyons dans ce *Gloria*. Bien que la mélodie primitive ait subi des manipulations de toutes sortes, on peut encore reconnaître en plusieurs endroits le style récitatif avec l'élan, le levé réservé assez souvent à l'accent tonique.

En voici quelques exemples que nous présentons simplement : nous n'avons pas à répéter, à chaque nouveau témoignage, ce que nous avons dit à propos de Josquin (1).

BRUMEL. Missa " de Beata Virgine ", *Gratias agimus*, p. 14.



(1) Dans l'édition archéologique de M. Expert la ronde vaut deux temps ; afin de donner à tous nos exemples une notation uniforme nous prenons la blanche pour unité métrique binaire, comme dans l'édition de M. Bordes. C'est d'ailleurs ce qu'a fait M. Expert dans la réduction qui accompagne la partition.

am. Dó- mi- ne Dé- us, etc.

Dó- mi- ne Dé- us, etc.

tú- am. Dó- mi- ne Dé- us, etc.

am. Dó-mi- ne Dé- us, etc.

Plus loin nous lisons :

BRUMEL. Missa " de Beata Virgine ", p. 16.

Dé- us Pá- ter, etc.

Dé- us Pá- ter, etc.

Dé- us Pá- ter, etc.

Dé- us Pá- ter, etc.

BRUMEL. Missa de " Beata Virgine ", *Agnus Dei*, p. 18.

Cantus. Agnus Dé- i,

Altus. Agnus Dé- i, Fí- li- us Pá- tris

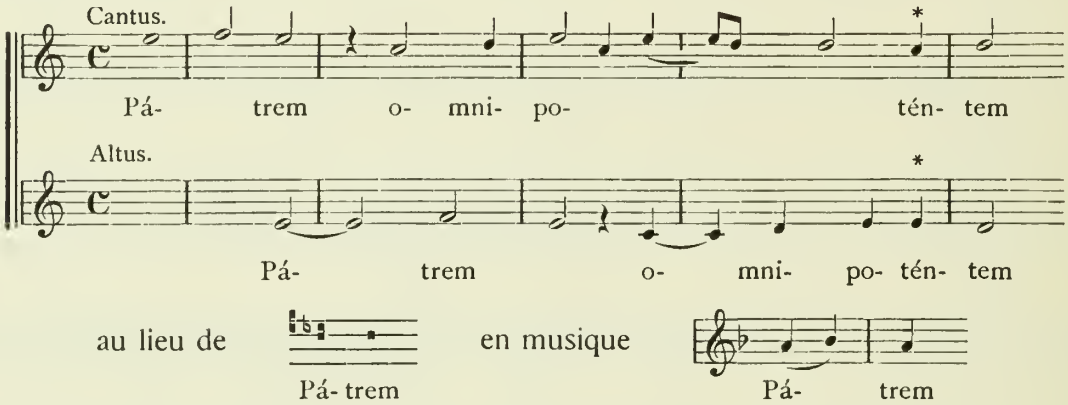
Tenor. A- gnus Dé- i,

Bassus. Agnus Dé- i, Fí- li- us

En tout dans ce *Gloria* plus de *soixante accents au levé*, sans compter, ne l'oublions pas, ni les syncopes, ni les accents qui, commençant au levé, s'étendent en vocalises sur la mesure suivante.

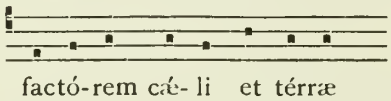
Le *Credo* de cette même messe est également très intéressant et pour la même raison : la mélodie suit pas à pas le *Credo* ordinaire du chant liturgique, mais elle est mieux respectée. Il faut résister au désir d'analyser dans le détail toute cette pièce où la tradition récitative se fait jour presqu'à chaque phrase, et cela, malgré les altérations de la mélodie primitive, malgré le rythme mesuré, malgré les nécessités du contrepoint. Quelques remarques seulement pour éveiller et exciter l'attention des lecteurs et les entraîner vers ces études.

Souvent, il est vrai, les groupes de notes du chant grégorien sont désagrégés, les notes prolongées, par conséquent la mélodie altérée; par exemple au début du *Credo* p. 30 on chantera :



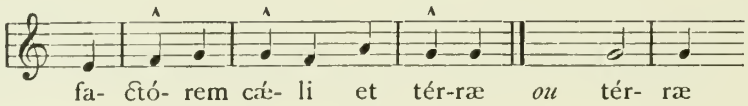
Mais souvent aussi la mélodie et le récitatif sont restés intacts. Ainsi en est-il à l'entrée de la phrase *factorem cœli*.

Voici la mélodie du *Liber gradualis* de Solesmes, Credo I.



Comment diviser, comment rythmer ce membre de phrase?

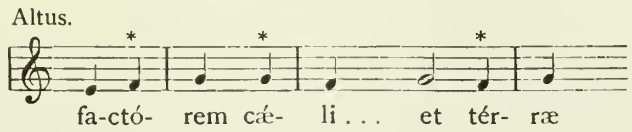
Pas d'hésitation pour le musicien moderne, et pour le plainchantiste imbu du principe de la mesure intensive : ils font coïncider les accents toniques avec ce qu'ils appellent les temps forts de la mesure, et nous présentent ce qui suit comme du rythme libre :



Nous examinerons bientôt s'il suffit d'aligner bout à bout des mots latins formant, au moyen de l'accent tonique, une rangée de mesures intensives pour arriver au rythme vraiment libre. Pour nous, appuyés sur les faits et les enseignements que nous venons de

recueillir, nous n'en croyons rien, & nous ne voyons dans une telle série, surtout si elle était plus longue encore que celle-ci, que des mesures binaires & ternaires librement mélangées, c'est vrai, mais simplement juxtaposées, sans cohésion rythmique. Il n'y a pas là de rythme, ni libre, ni mesuré ; il n'y a que de la *mesure libre*, de la métrique, rien autre chose.

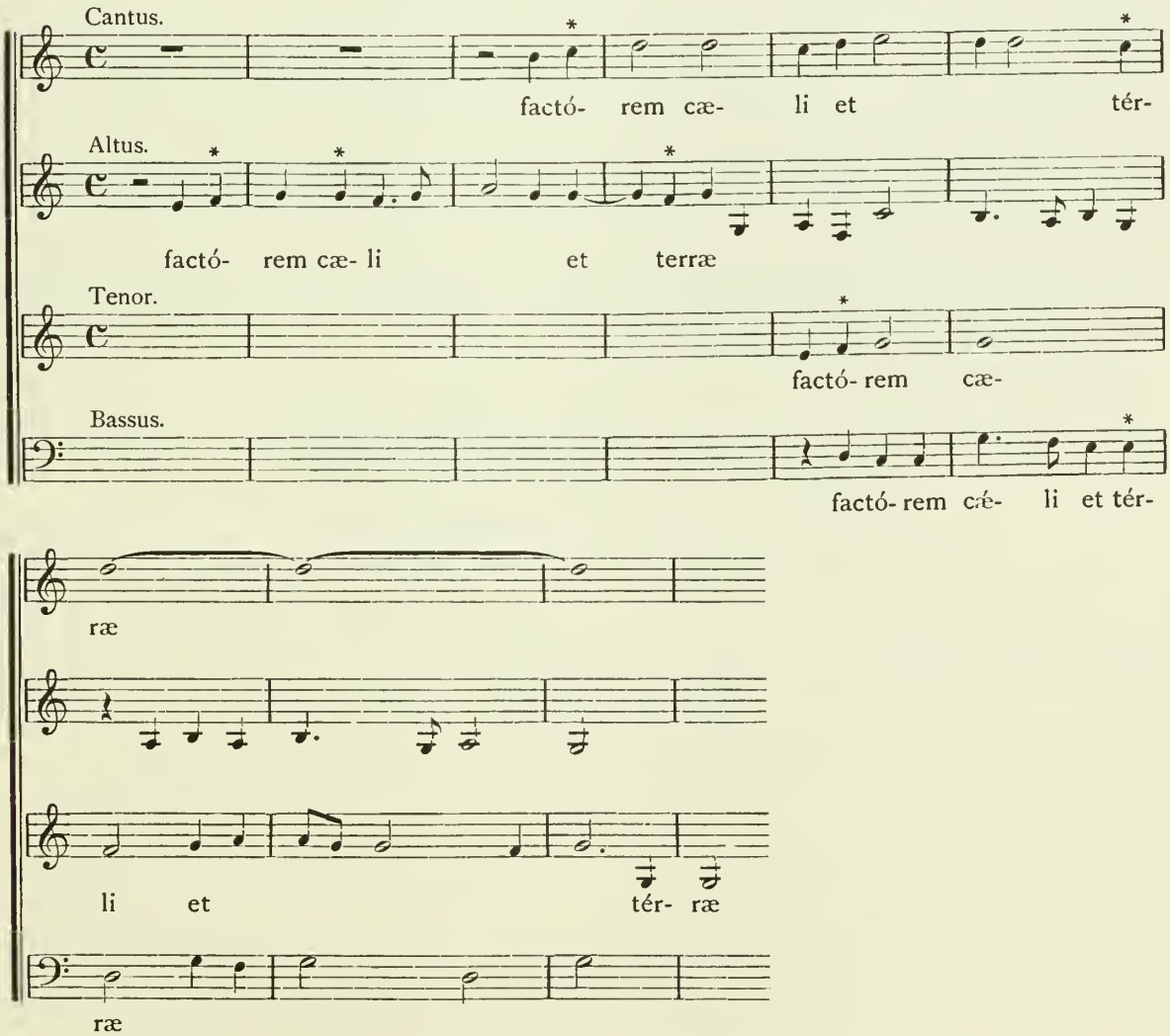
En tout cas, le musicien du XVe siècle, lui, malgré son rythme mesuré, a plus d'indépendance et de liberté. Sur quatre voix, trois débutent avec l'accent de *factórem* au levé ; *l'altus*, qui a le mieux conservé le chant primitif, traite de même l'accent de *cœli :*



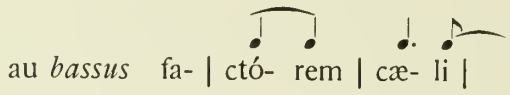
enfin toutes les voix s'accordent pour placer celui du dernier mot *térræ*, quatre fois répété, à l'élan du rythme, au levé de la mesure.

BRUMEL. Credo : *factorem cœli.*

H. EXPERT. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance*, p. 31.



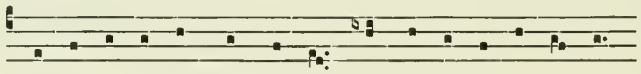
La conséquence de cet agencement est *l'enjambement des mots sur les mesures*. Dans la *marche* rythmique de cette phrase, huit mots ont l'accent *en l'air* et s'achèvent au touchement de la mesure suivante. Deux autres (*cœli* au *cantus* et au *tenor*) commencent au frappé mais débordent également la mesure et posent leur dernière syllabe sur le premier temps de la mesure suivante. Deux seulement sont captifs dans la mesure :



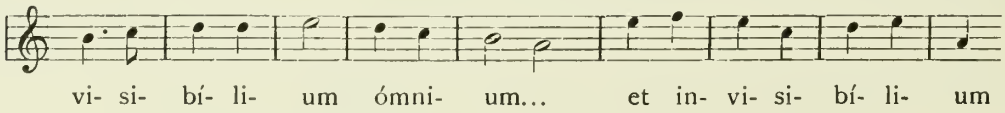
Total : dix mots sur douze dont la dernière syllabe repose sur le premier temps. Voilà des faits qu'il ne faut pas négliger si l'on veut pénétrer les secrets rythmiques de la musique vocale du XVe siècle.

Qu'on ne s'étonne pas de l'insistance que nous mettons à relever ce détail, il est, pour l'intelligence du rythme, d'une importance capitale, tant dans la musique instrumentale que dans la musique vocale. Le D^r. Hugo Riemann dans la préface de son livre si remarquable « *Musikalische Dynamik und Agogik*... » loue vivement M. Mathis Lussy d'avoir attiré l'attention sur ce point. Après avoir rappelé les travaux de Westphal, il ajoute : « Jusqu'à quel point le travail de Westphal a-t-il été provoqué par l'ouvrage de Lussy, *Traité de l'expression musicale*, je l'ignore ; néanmoins je ferai remarquer que les *mesures à cheval* ( ) ( ) jouent un grand rôle dans Lussy, & sont à nos yeux le vrai mérite de ce livre. » Évidemment quelque chose de semblable à cet enjambement des motifs mélodiques doit exister dans la musique vocale que nous analysons ; & déjà ne semble-t-il pas résulter de nos premières recherches que les « mots à cheval » sur les mesures ont quelque importance dans la constitution rythmique de cet art ?

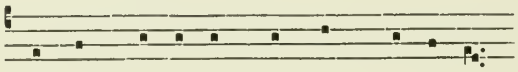
Autre exemple emprunté encore au *Credo II* du *Liber Gradualis*.



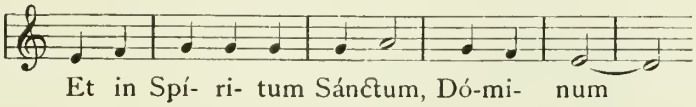
Voici le rythme de Brumel au *cantus* & à *l'altus*. Cette fois la disposition des mots & de la musique amène naturellement l'association de l'accent & du frappé. Il y aurait bien peu de chose à faire pour *grégorianiser* cette phrase.



Voici un autre lambeau du *Credo II*..

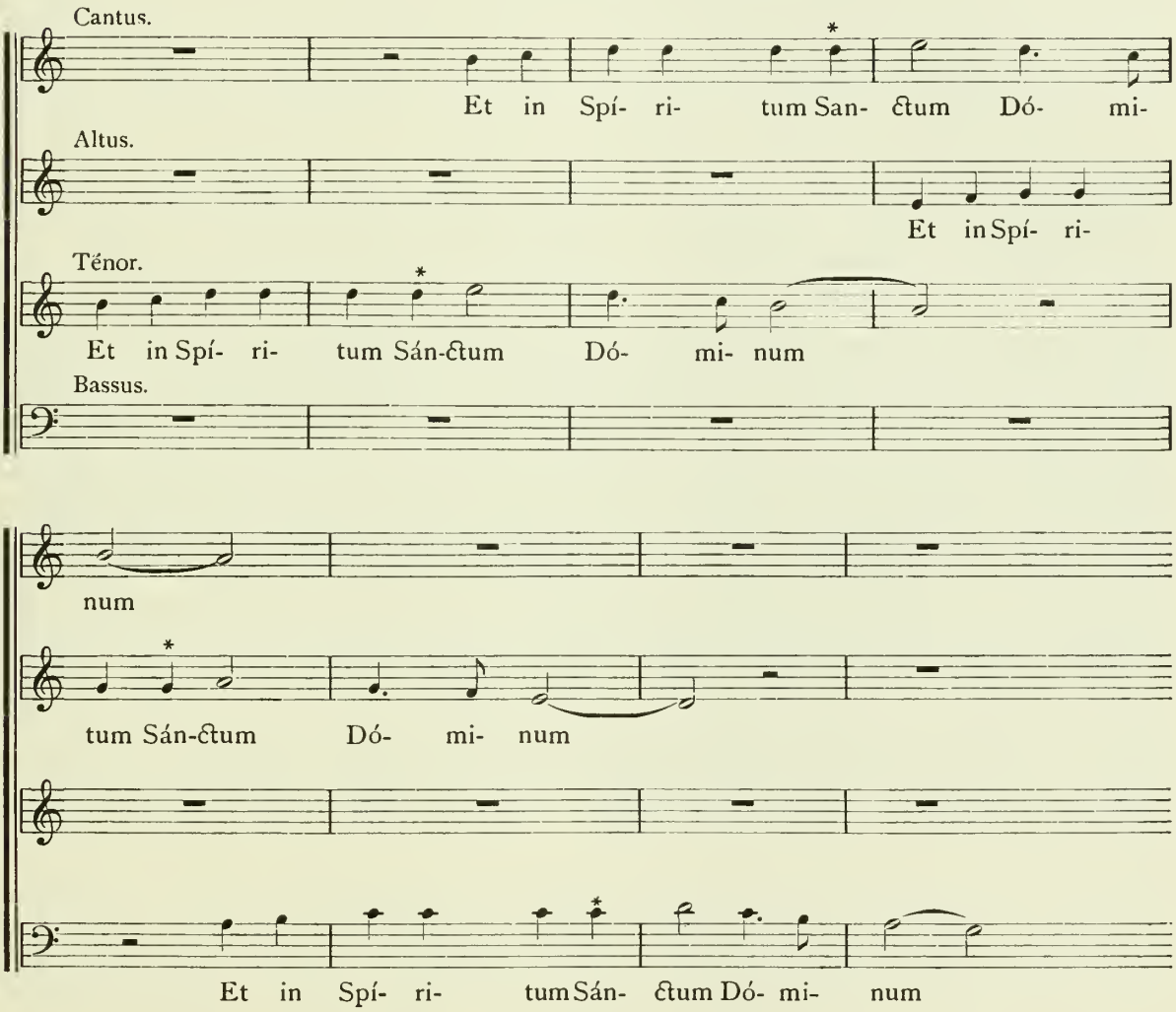


Si nous nous conformons aux règles modernes il faudra rythmer :



Mais le vieux maître ignore cet esclavage du temps fort, & voici comment il rythme sa phrase :

BRUMEL. "*Et in Spiritum Sanctum*", p. 44.



Il suffit d'avoir un peu de sentiment musical pour donner raison à Brumel. Sauf la croche sur la pénultième *mi* de *Dominus* (une noire représenterait plus exactement la valeur de cette syllabe dans la récitation liturgique), le compositeur du XVe siècle nous donne là du pur rythme grégorien. Ce rythme possède en effet assez de souplesse et de liberté pour adopter et supporter, quand il lui plaît et pour quelques instants, une marche binaire aussi régulière que la précédente.

Une observation que nous ne pouvons passer sous silence & qui a bien son importance. On sait que dans certaines pièces musicales de cette époque la mélodie grégorienne pure alternait avec la polyphonie. La première conservait naturellement dans sa marche rythmique la plus grande liberté, entremêlant à volonté les pas binaires & ternaires; la seconde au contraire, d'ordinaire, *touchait* régulièrement le sol de deux en deux notes; sauf le cas de syncopes ou de longues tenues, ses pas étaient binaires, sur ce point il y avait donc une différence. Mais, ceci constaté, il est bien difficile de supposer que, dans ces deux espèces de marches, les principes supérieurs de rythmique n'aient pas été les mêmes & que, surtout, la liberté de l'accent n'ait pas été la règle pour les deux mélodies. L'accent au levé étant admis dans la polyphonie, il s'ensuit qu'il l'était aussi dans la monodie grégorienne, ou plutôt on peut dire, sans crainte d'erreur, que la polyphonie ne traitait l'accent avec tant de liberté que parce que le chant grégorien lui avait livré le secret de cet antique procédé.

En présence de ces allures si imprégnées d'archaïsme, il est impossible, en effet, de ne pas soupçonner tout de suite l'influence de la vieille tradition grégorienne. On ne voit pas de quelle autre origine aurait pu venir cette manière de traiter l'accent, si ce n'est de la pratique souvent journalière des cantilènes liturgiques. La tradition seule, nous semble-t-il, a fait cette loi étrange pour nous, et si esthétique cependant, de l'accent libre; et nous croyons la découvrir avec plus de sûreté encore dans ces lambeaux de phrases purement grégoriennes, dont la mélodie et le rythme, grâce à la routine des siècles qui les fixa, n'ont pu être entièrement détruits par les multiples fantaisies de la polyphonie. Ils apparaissent à travers l'édifice harmonique, comme des pierres d'un autre art et d'un autre âge, qui auraient trouvé place avec leur taille et leur style dans de plus modernes constructions.

Il serait donc téméraire d'affirmer que les audacieuses licences de la polyphonie ont tout détruit des cantilènes liturgiques. De précieuses traces en ont été gardées qu'il est bon de relever avec soin pour témoigner de la tradition. Ce sont elles d'ailleurs qui ont guidé les essais pratiques de Dom Guéranger dans son monastère, et ce sont elles aussi « débris sauvés du naufrage des vrais principes » que le chanoine Gontier et Dom Pothier (1) ont découvertes dans certaines mélodies populaires, comme le *Credo,* le *Gloria*, etc... Dès lors il n'est point étonnant qu'en remontant cinq ou six siècles & en nous rapprochant des temps grégoriens, nous retrouvions & nous suivions le fil de cette tradition à travers des œuvres musicales destinées à l'Église, & que nous y reconnaissions ce caractère d'indépendance & de liberté toute grégorienne que nous venons de constater. En effet, lorsque nous avons commencé nos recherches sur le rythme grégorien, & qu'après de longues années nous sommes arrivé à la théorie que nous exposerons bientôt et dont nos lecteurs connaissent déjà les principes par divers écrits & articles de Dom Pothier, par notre conférence de 1896 à l'Institut catholique de Paris & par la préface du *Livre d'orgue*, nous étions loin de penser qu'un jour nous devions trouver dans les œuvres des polyphonistes des XVe & XVIe siècles une confirmation péremptoire de notre doctrine sur la place de l'accent latin dans le rythme grégorien.

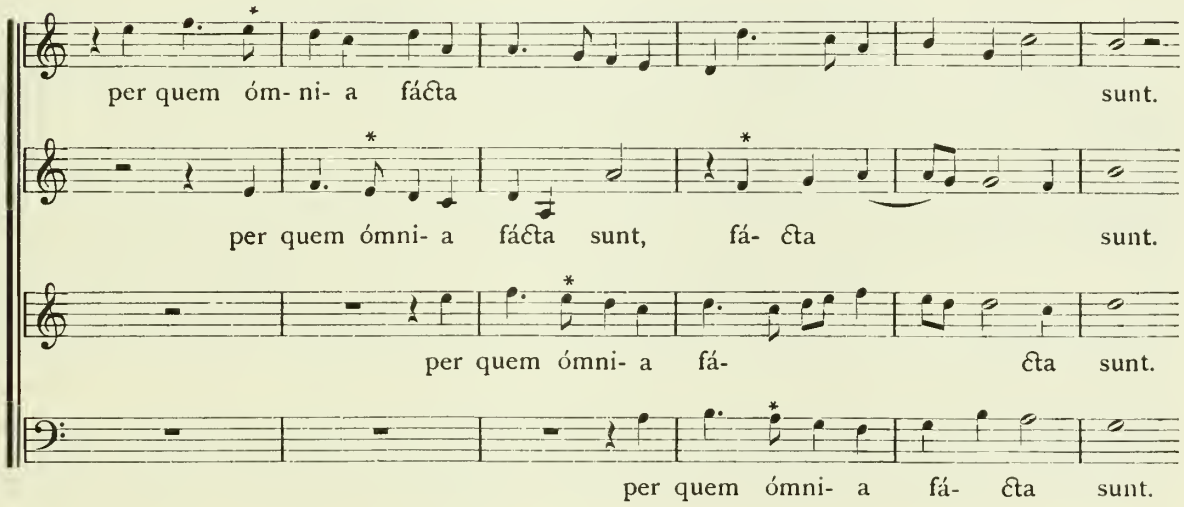
(1) Cf. *Mélodies grégoriennes* de D. J. Pothier dans la Préface.

Glanons encore dans ce même *Credo* quelques exemples où la localisation de l'accent au premier temps de la mesure est contredite :

C	Dé- um	de Dé-	o —	lú- —	men de	lú- mi-	ne —	— —	Dé- um	vé- —
A	Dé- um	de Dé-	o —	lú- —	men de	lú- mi-	ne —	De —	um vé-	rum —
T	Dé- um	de Dé-	o —	lú- —	men de	lú- mi-	ne —	— —	Dé- um	vé- —
B	Dé- um	de Dé-	o —	lú- —	men de	lú- mi-	ne —	— —	Dé- um	vé- —

C	rum —	— —	de —	— Dé-	o —	— —	— —	— vé-	ro —
A	de Dé-	o —	— —	— —	— —	— —	vé- —	— —	— —
T	rum —	— de	Dé-	o —	— —	— —	— vé-	ro —	ro —
B	rum —	de —	Dé- —	o —	— —	vé- —	— —	— —	ro —

BRUMEL. Missa "de Beata Virgine", *per quem omnia*, p. 36-37.



C	— —	— &	— pró-	pter nó-	stram —	sa- lú-	tem —	de-scén-	dit —	— de
A	— —	— —	& —	pró- —	pter nó-	—stram	sa- lú-	— tem	de-scén-	dit de
T	— —	— —	& —	pró-pter	nó-stram	— sa-	lú- tem	— de-	scén-dit	de —
B	& —	pró —	pter —	nó- —	stram sa-	— lú-	tem de-	— scén-	dit —	de —

C	— cæ-	lis —	Et —	in- car-	ná- tus	est —	— de	Spí-ri-	tu Sán-	— cto
A	cæ- —	lis —	Et —	in- car-	ná- tus	est —	— de	Spí-ri-	tu Sán-	— cto
T	cæ- —	lis —	Et —	in- car-	ná- tus	est —	— de	Spí-ri-	tu —	Sán- cto
B	cæ- —	lis —	Et —	in- car-	ná- tus	est —	— de	Spí-ri-	tu —	Sán- cto

BRUMEL. Missa "de Beata Virgine". *Et Unam, Sanctam*, p. 48.

Et ú- nam, sánctam
Et ú-nam, sán- ctam, ca- thó-
Et ú- nam, sánctam, ca- thó- li-
Et únam, sánctam, ca- thó- li- cam, &c.

En résumé nous comptons dans ce *Credo* au moins quatre-vingt-deux accents au levé de la mesure.

Les mêmes faits se rencontrent dans le *Sanctus* & dans l'*Agnus* de cette messe.

BRUMEL. *Benedictus Mariæ Filius*, p. 61.

Cantus.
Be- ne- dí-
Altus.
Be- ne- dí- ctus Ma- rí- æ
Tenor.
Bassus.
Be- ne- dí- ctus Ma- rí- æ
ctus Ma- rí- æ
fí- li- us
Be- ne- dí- ctus &c.

BRUMEL. *Dona nobis*... p. 75-76.

Cantus. dó- na nó-bis, dó- na nó- bis, dó-na nó-

Altus.

Tenor. dó- na nó- bis, dó- na nó- bis, dó-na nó-bis,

Bassus. dó- na nó- bis, [*do-na no- bis*] dó- na nó- bis

bis, dó- na nó- bis pá- cem...

dó- na nó- bis, ...

dó- na nó- bis, pá- cem...

Voici vingt-deux accents au levé dans l'espace de quelques mesures. Nous verrons que le rythme donné par Brumel aux mots *dona nobis* ne lui est pas particulier; Palestrina, Moralès, Goudimel, Guerrero, etc., l'emploient volontiers, ce qui implique une tradition, à laquelle du reste ils pouvaient aisément se soustraire.

Otto Kade, dans le cinquième volume de l'histoire de la musique d'Ambros, a publié quelques extraits du *Credo* de la « *Missa festivale* » de Brumel; en voici une phrase très caractéristique :

BRUMEL. Credo de la *Missa festivale*. Ambros. t. V. p. 149.

C	—	—	—	qui	ex	—	Pá-	—	tre	—	—	Fi-	li-	ó-	que	—	—	—	pro-
A	—	qui	ex	—	Pá-	—	tre	—	—	Fi-	li-	ó-	que	—	pro-	—	cé-	—	—
T	—	—	—	qui	ex	—	Pá-	—	tre	—	—	Fi-	li-	ó-	que	—	pro-	—	cé-
B	—	qui	ex	Pá-	tre	—	Fi-	li-	ó-	—	que	—	pro-	cé-	dit	—	pro-	—	cé-

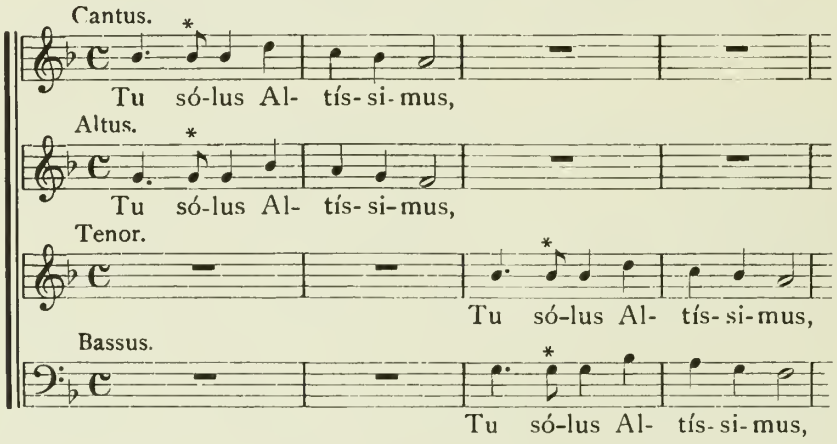
C	—	cé-	—	—	dit	—	qui	—	cum	Pá-	tre	&	Fí-	li-	o	—	si-	mul	ad-
A	—	—	—	—	dit	—	qui	—	cum	Pá-	tre	&	Fí-	li-	o	—	si-	mul	ad-	o-
T	—	—	—	—	dit	—	qui	—	cum	Pá-	tre	&	Fí-	li-	o	—	si-	mul	ad-
B	—	—	—	—	dit	—	qui	—	cum	Pá-	tre	&	Fí-	li-	o	si-	mul	ad-	o-	rá-

C	o-	rá-	tur	—	&	—	con-	—	glo-	—	ri-	—	fi-	cá-	—	—	tur	—
A	rá-	—	tur	—	&	—	con-	—	glo-	—	ri-	—	fi-	cá-	—	—	tur	—
T	o-	rá-	tur	—	—	—	&	—	con-	—	glo-	—	ri-	fi-	cá-	—	tur	—
B	tur	&	con-	—	glo-	—	ri-	—	fi-	—	cá-	—	—	—	—	—	tur	—

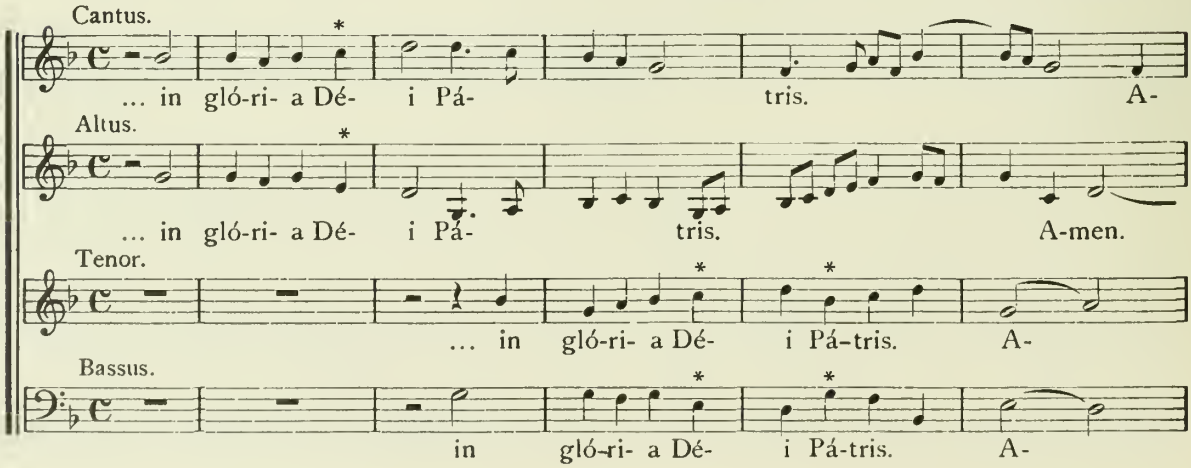
3° Antoine Févim (14...-15...)

« Célèbre contrapuntiste, probablement néerlandais, contemporain et rival de Josquin ... les Espagnols le tiennent pour un Espagnol, les Français pour un Français. » H. Riemann. — L'édition de M. H. Expert va nous fournir quelques exemples; nous les empruntons au *Liber quindecim Missarum, Missa « Mente tota.* » Dans le *Gloria* choisissons deux phrases seulement :

FÉVIM. Missa "Mente Tota" Gloria : *Tu solus Altissimus*, p. 82.



FÉVIM. Missa "Mente Tota" Gloria : *In gloria Dei Patris*, p. 83-84.



men. In gló-ri- a Dé- i Pá- tris. A- men.

In gló-ri- a Dé- i Pá- tris. A- men.

men. In gló-ri- a Dé- i Pá-tris. A- men.

men. In gló-ri- a Dé- i Pá-tris. A- men.

En tout, dans cette pièce, *cinquante-trois accents au levé.*

Dans le *Credo* nous relèverons les trois passages suivants :

FÉVIM. Missa "Mente Tota" Credo : *Per quem omnia*, p. 91.

Cantus.

per quem ómni- a fá-cta sunt.

Altus.

per quem ómni- a fá-cta sunt.

Tenor.

per quem ómni- a fá-cta sunt.

Bassus.

per quem ómni- a fá-cta sunt.

FÉVIM. Missa "Mente Tota" Credo : *Et ascendit ... sedet*, p. 96-97.

Cantus.

Et ascén- dit in cæ- lum : sé- det ad déx- te-ram Pá- tris.

Altus.

Et ascéndit in cæ- lum : sé-det ad déx- te- ram Pá- tris.

Tenor.

Bassus.

FÉVIM. Missa "Mente Tota" *Et expecto* ... p. 106-7.

Cantus.
Et expécto re- surrecti- ó- nem mor-tu- ó- rum.
Altus.
Et expécto re- sur- recti- ó- nem mor- tu- ó- rum.
Tenor.
Et expé-cto re-surre-cti-ó-nem mor- tu- ó- rum.
Bassus.
Et expé-cto re-surre-cti-ó-nem mor- tu- ó- rum.

En tout, *trente-huit accents au levé;* c'est peu, mais ceci s'explique par les vocalises et les longues tenues placées sur les accents toniques. De plus, les quatre voix, au lieu de répéter ensemble les mêmes paroles, se divisent, se groupent deux par deux et se répondent. Cet arrangement réduit le nombre des mots et des accents. Ainsi le *Gloria* est à deux voix pendant soixante quatorze caselles environ sur cent cinquante-quatre, et le *Credo* pendant cent trente-cinq sur deux cent quatre-vingt-trois.

Nous avons cité les exemples *tu solus* et *per quem omnia*, à cause de la coïncidence de l'accent avec une croche. La force au levé peut donc, sans inconvénient, être aussi rapprochée que possible du baissé faible. Nous avons constaté le même fait dans la musique instrumentale. (Cf. ci-dessus exemple de Mendelssohn, p. 30, et exemple de Beethoven, p. 31.)

Remarquer aussi, dans la phrase *et expecto*, les accents secondaires du long mot *resurrectionem* placés au levé, tout comme l'accent tonique.

4° Pierre De la Rue (14...-15...)

« La Rue (Pierre de) l'un des plus illustres contrapuntistes des Pays-Bas, au XVe-XVIe siècle, contemporain de Josquin et, comme lui, élève d'Okeghem. Dates de naissance et de mort inconnues..., mais on sait qu'il fut, de 1492 à 1510, chantre de la Chapelle de la cour de Bourgogne ... La Rue n'a peut-être pas d'égal dans l'art du contrepoint en imitations, poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites, mais ses œuvres ne sont pas pour cela dénuées de tout sentiment, ni de toute grandeur. » H. Riemann.

De cet auteur nous n'avons sous la main que la Messe *Ave Maria* publiée par M. H. Expert, *Liber XV Missarum.*

Le *Gloria,* à quatre voix, contient *quarante accents au levé;* le *Credo,* à cinq voix, *quatre-vingt-dix.* Ce nombre plus considérable provient, non de ce qu'il est à cinq voix, mais de son caractère plus syllabique que le *Gloria.* En effet, pendant les vingt-sept pre-

mières caselles le *cantus* & l'*altus* chantent seuls; ensuite les trois autres voix se réunissent aux premières, mais le *tenor primus* tout le long de trente-quatre caselles distribue lentement sur de longues tenues les syllabes des mots *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum,* et ne prend les paroles du symbole qu'aux mots *descendit de cœlis*. En somme cette voix, à cause de la largeur de sa mélodie et de ses longs silences, ne fournit à la liste des quatre-vingt-dix accents au levé que cinq ou six unités.

Voici deux passages du *Credo* que nous livrons à l'étude du lecteur :

P. De La Rue. Missa "Ave Maria" Credo : *Et ex Patre* p. 97-98

Cantus. Et ex Pá- tre ná-tum án- te ómni- a sæ- cu-

Altus. Et ex Pá- tre ná-tum án- te ómni- a sæ-cu- la

Tenor 1us. A- ve, Ma- rí-

Tenor 2us. án- te ómni- a sæ-

Bassus. án-te óm- ni- a sæ- cu-

la, Dé- um de Dé- o, lú- men de lú- mine,

Dé- um de Dé- o, lú- men de lú- mi- ne,

a,

cu- la, Dé-um de Dé- o, lú- men de lú-

la, Dé- um de Dé- o, lú- men de lú-

Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro.

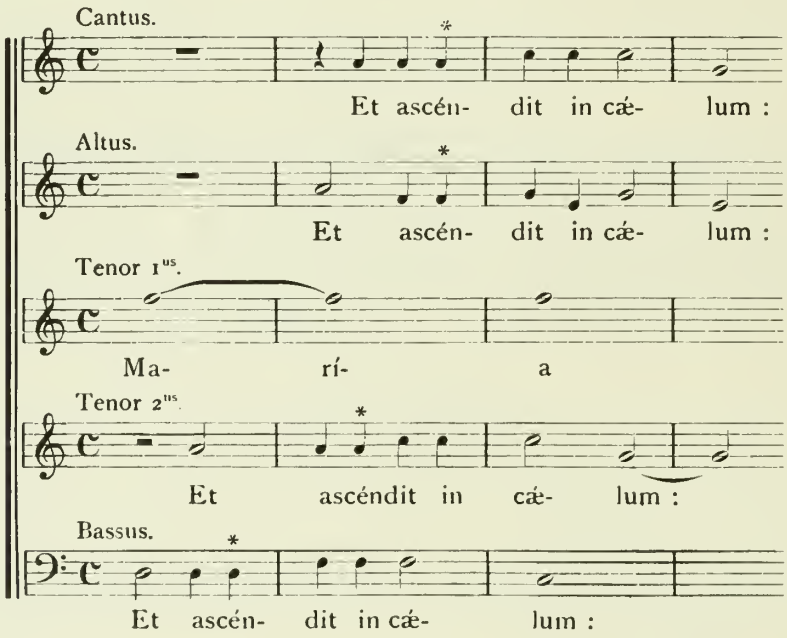
Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro.

grá- ti- a plé- na,

mi- ne, Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro.

mi- ne, de Dé- o vé-ro.

P. De La Rue. Missa "Ave Maria" Credo : *Et ascendit*, p. 103-104.



5° Clemens non Papa (1475?-1558).

Né vers 1475, mort en 1558 d'après Fétis cité par Riemann. « Contrapuntiste néerlandais, l'un des compositeurs les plus illustres de la période de Josquin à Palestrina. » H. Riemann.

Nous trouvons dans l'Anthologie de M. Bordes le motet *Tu es Petrus* qui abonde en accents au levé. En voici quelques lignes.

CLEMENS NON PAPA. "Tu es Petrus" *Et tibi dabo,*
Livre des Motets, I. CH. BORDES, p. 8-9.

Soprano. *Mezza voce e legato* *pp*
Et tí- bi dá- bo clá- ves

Alto. *Mezza voce e legato* *pp*
Et tí- bi dá- bo clá- ves ré-

Tenor. *Mezza voce e legato* *pp*
Et tí- bi dá- bo

Basse. *Mezza voce e legato* *pp*
Et tí- bi dá- bo

regni cæ- ló- rum,

gni cæ- ló- rum, et tí- bi dá- bo cla- ves ré- gni cæ-

pp *p* *Dimin.*
et tí- bi dá- bo clá- ves régni

pp *p* *Dimin.*
et tí- bi dá- bo clá- ves ré- gni cæ-

p *Dimin.* *Dolce legato* *Rall.* *Poco a poco accel.*
cla- ves ré- gni cæló- rum, clá-

rf *mf* *Molto*
ló-rum et tí- bi dá- bo, tí- bi dá- bo clá- ves régni cæ-

p *Molto legato*
cæ-ló- rum, régni cæ- ló- rum, clá- ves régni

ló- rum, ré- gni cæ-ló- rum,

Molto legato — *Più vivo* — *Meno legato*

ves ré- gni cæ- ló- rum,

legato — *mf* — *p*

ló- rum, clá- ves régni cæ- ló- rum,

p — *rf*

cæ- ló- rum, cla- ves régni cæ-ló-rum clá- ves régni

p — *Molto legato* — *Dolce* — *rf*

clá- ves régni cæ- ló- rum clá-

f — *rall.* — *sempre f*

clá- ves régni cæ- ló- rum.

f — *Staccato* — *sempre f*

clá- ves régni cæ- ló- rum.

f — *sempre f*

cæ- ló- rum clá- ves régni cæ- ló- rum.

f — *sempre f*

ves régni cæ- ló- rum clá- ves régni cæ- ló- rum.

CLEMENS NON PAPA. "Tu es Petrus" *Et tu aliquando conversus.*
Livre des Motets, I. p. 10.

Soprano. *mf* — *f*

Sed tu a- liquándo con- fírma frátres tú-os, &c.

Alto. *f*

Sed tu a- liquándo convérsus, con- vér- sus con- fírma frá- tres tú- os, &c.

Tenor.

Sed tu a- liquándo convér- sus.

Basse.

Sed tu a- liquándo con- vér-sus.

En résumé, ce morceau de cent dix-sept caselles contient *soixante-dix-sept accents au levé.*

Nous laissons de côté un grand nombre d'auteurs des XVe & XVIe siècles qui auraient pu nous fournir des témoignages probants, pour nous borner aux deux noms suivants : Claude Goudimel et Palestrina. Nous avons hâte de sortir de ces statistiques.

6° Claude Goudimel (1505-1572).

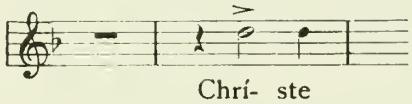
« Né à Besançon en 1505, fondateur de l'école de Rome, arriva, vers 1535 environ, à Rome, où Palestrina, Animuccia, Nanini et d'autres ont été ses élèves. » H. Riemann.

Il est impossible de négliger un maître de cette importance.

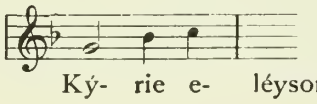
Nous avons sous les yeux sa Messe « *Le bien que j'ay* » remise en partition par M. Ch. Bordes d'après l'édition de 1558. — (Cf. *Anthologie, Messes*, 2e année p. 42.) Cette messe est extrêmement instructive au point de vue qui nous occupe.

Dès le début nous saisissons les procédés du maître de Palestrina. Dans le *Kyrie*, les mots *Kyrie* & *Christe*, répétés *trente et une fois* se répartissent ainsi :

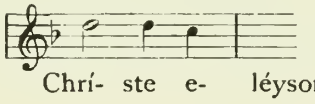
deux accents au levé, mais avec syncope :



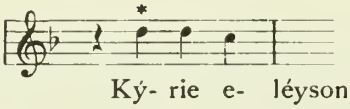
dix accents au frappé :



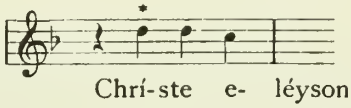
ou



enfin *dix-neuf accents* au levé :



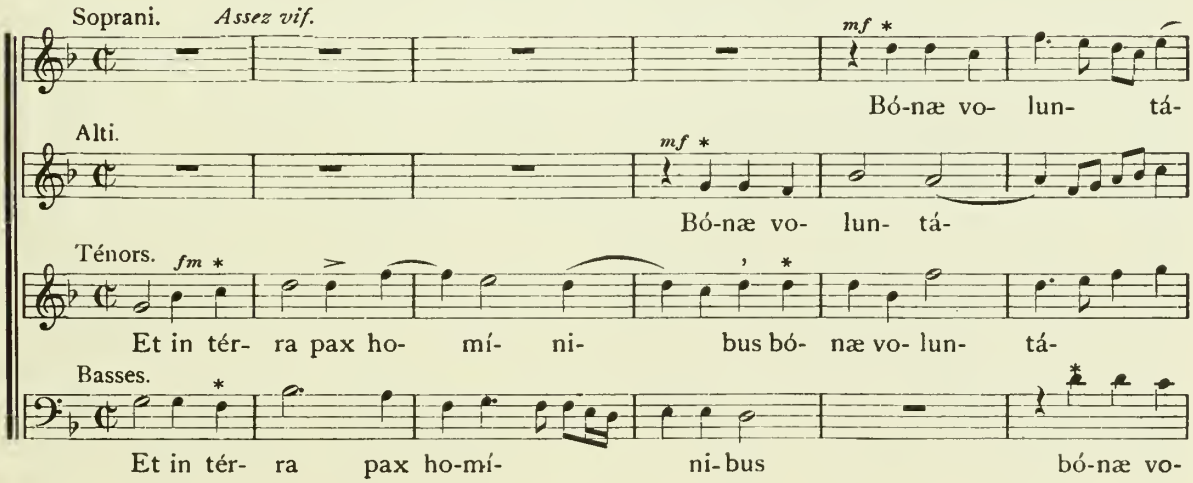
ou



Cette fois la majorité se trouve, pour ces mots, en faveur des accents au levé. Quand au mot *eléyson,* sa syllabe accentuée correspond presque toujours à un frappé, parce qu'elle est chantée sur des notes longues et des vocalises.

Dès les premières mesures du *Gloria* nous lisons :

CL. GOUDIMEL. Missa "Le bien que j'ay" *Gloria in Excelsis. Et in terra*, Anth. BORDES, 2e ann. p. 44.



Plus vite. *Plus lent.*

tis, Laudá-mus te. Be-ne- dí- ci-mus te.

tis, Laudá-mus te. Bene- dí- ci-mus te.

tis. Be- ne- dí- ci-mus te.

luntá- tis. Laudá-mus te. Bene- dí- ci-mus te.

Et plus loin ; nous citons sans la portée :

Grátias ági- mus ti- bi pró- pter mágnam gló- riam

Grátias ági- mus ti- bi pró- pter mágnam

pró-pter má- gnam gló- ri- am

Et encore :

quó- niam tu só- lus sánctus

tu só- lus sánctus

tu só- lus sán- ... ctus

tu só- lus sánctus

En tout *soixante-neuf accents au levé* pour soixante-dix-neuf caselles.

Quant au *Credo* c'est mieux encore : nous y relevons *cent sept accents au levé*. Il contient cent quinze caselles à quatre voix et trente-quatre à trois voix. Il faudrait le citer tout entier. Cette abondance d'accents au levé vient de son allure tout à fait récitative & très souvent syllabique. Un exemple : *Credo* p. 49.

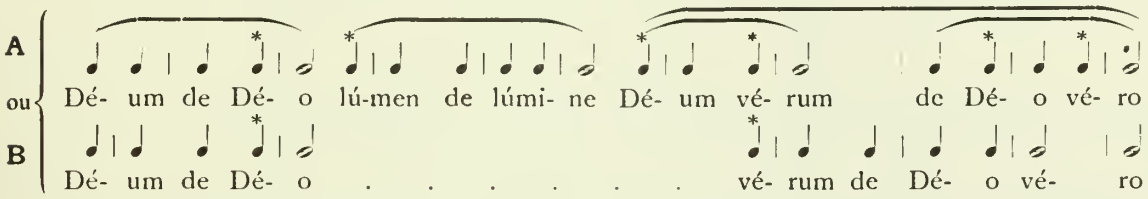
Dé- um de Dé- o, lú- men de lúmi- ne, Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro

Dé- um de Dé- o, lú- men de lú- mi- ne, Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro

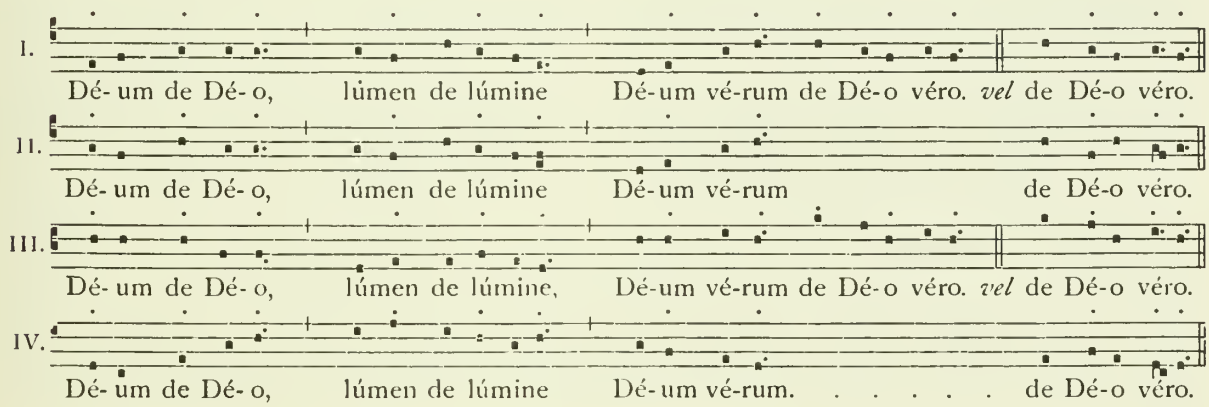
Dé- um de Dé- o, Dé- um vé- rum de Dé- o vé- - ro

Dé- um de Dé- o, lú- men de lúmi- ne Dé- um vé- rum de Dé- o vé- ro

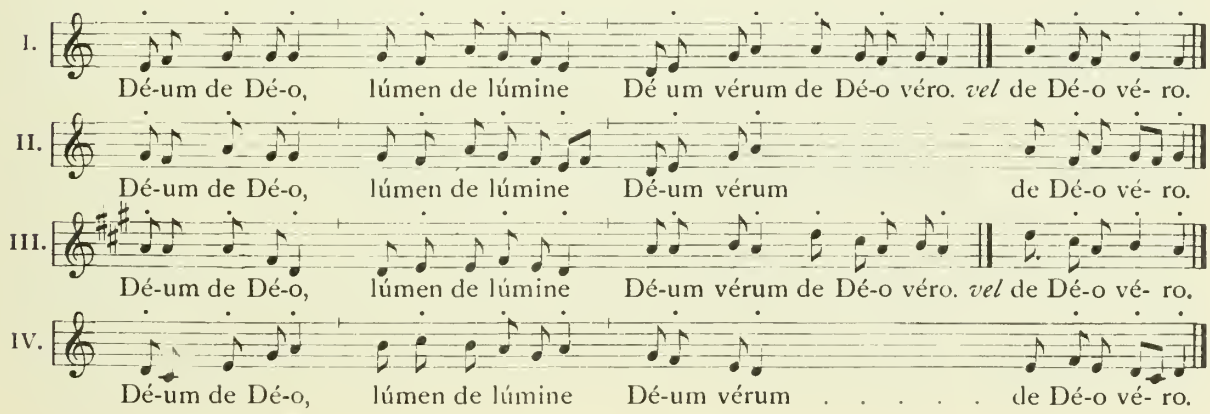
Qu'on veuille bien réciter avec naturel, ou chanter, même à l'unisson, l'une quelconque de ces quatre parties, il sera impossible de ne pas reconnaître la *vérité rythmique* de cette récitation. En y intercalant les *moræ vocis* exigées par la récitation plus naturelle encore du chant grégorien et, par conséquent, laissant de côté l'allure binaire propre à la polyphonie, nous aurions les rythmes suivants :



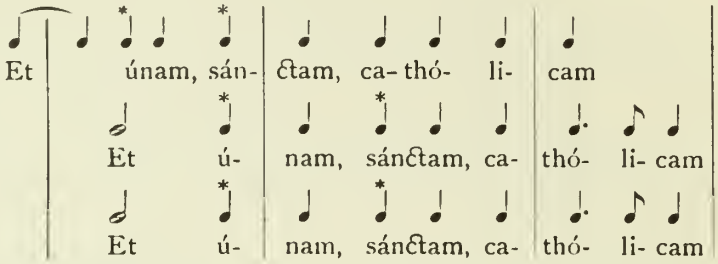
Voici maintenant ce que nous donneraient ces mêmes rythmes avec les mélodies des quatre *Credo* du *Liber Gradualis* de Solesmes. Bien entendu, nous supprimons les barres de mesure. Nous indiquons les *touchements,* ou points d'arrivée des rythmes, forts ou faibles, à l'aide d'un point au-dessus des notes. Les quarts de barre ne désignent plus ici que la fin des incises rythmiques. Dans l'exécution de ces rythmes grégoriens, il faut bien se garder de considérer les *touchements* comme nécessairement forts : ils sont forts, lorsqu'ils correspondent à une syllabe accentuée; ils sont faibles, lorsqu'ils s'appuient sur une syllabe faible. D'ailleurs les règles pratiques sont, sur ce point, exactement les mêmes dans l'art grégorien et dans l'art polyphonique.



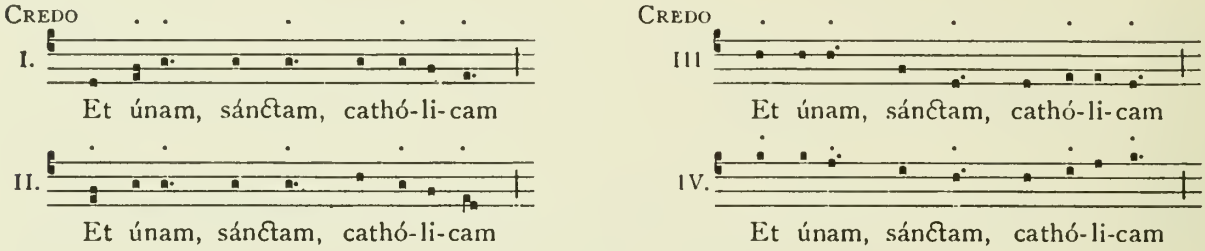
En transcription musicale :



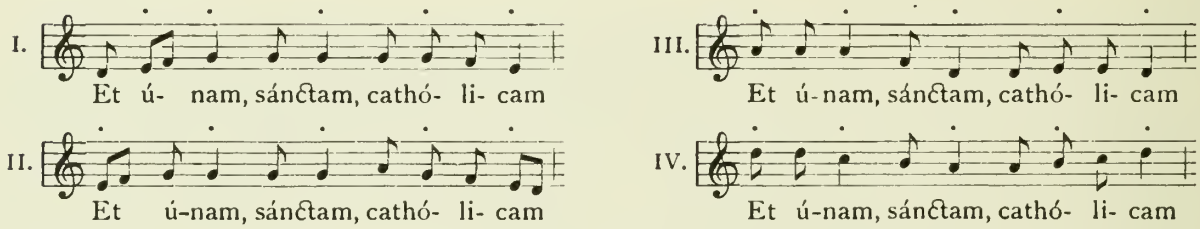
Nos musiciens modernes, sans aucun doute, s'étonneront également des libertés prises par Goudimel dans le passage suivant relativement à l'accent des mots *unam* & *sanctam* : Credo p. 53.



D'après cela il nous serait permis de rythmer cette phrase, ainsi qu'il suit, dans les quatre *Credo* du *Liber Gradualis* :

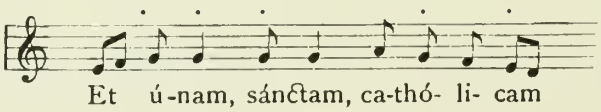


En musique :



Ceux qui préféreraient ne pas faire de *mora vocis* après *unam* & *sanctam* sont entièrement libres de supprimer les points. Cette modification ne changerait pas la place des *touchements* qui, dans les deux interprétations, se poseraient doucement sur la finale de ces mots. Toutefois, dans le cas de suppression des points, le rythme grégorien devient binaire et, par conséquent, en tout semblable au rythme choisi par Goudimel : les accents restent au levé.

Mais ces passages du *Credo* ne peuvent-ils pas se rythmer avec tous les accents au frappé, puisque la polyphonie elle-même en agit ainsi?



Excellente remarque qui nous place au centre même de notre sujet. Il suffit en effet d'être sensible à la musique pour comprendre la différence profonde qui existe entre ces deux manières de rythmer. Quelle est la bonne? la meilleure? seraient-elles acceptables toutes les deux?

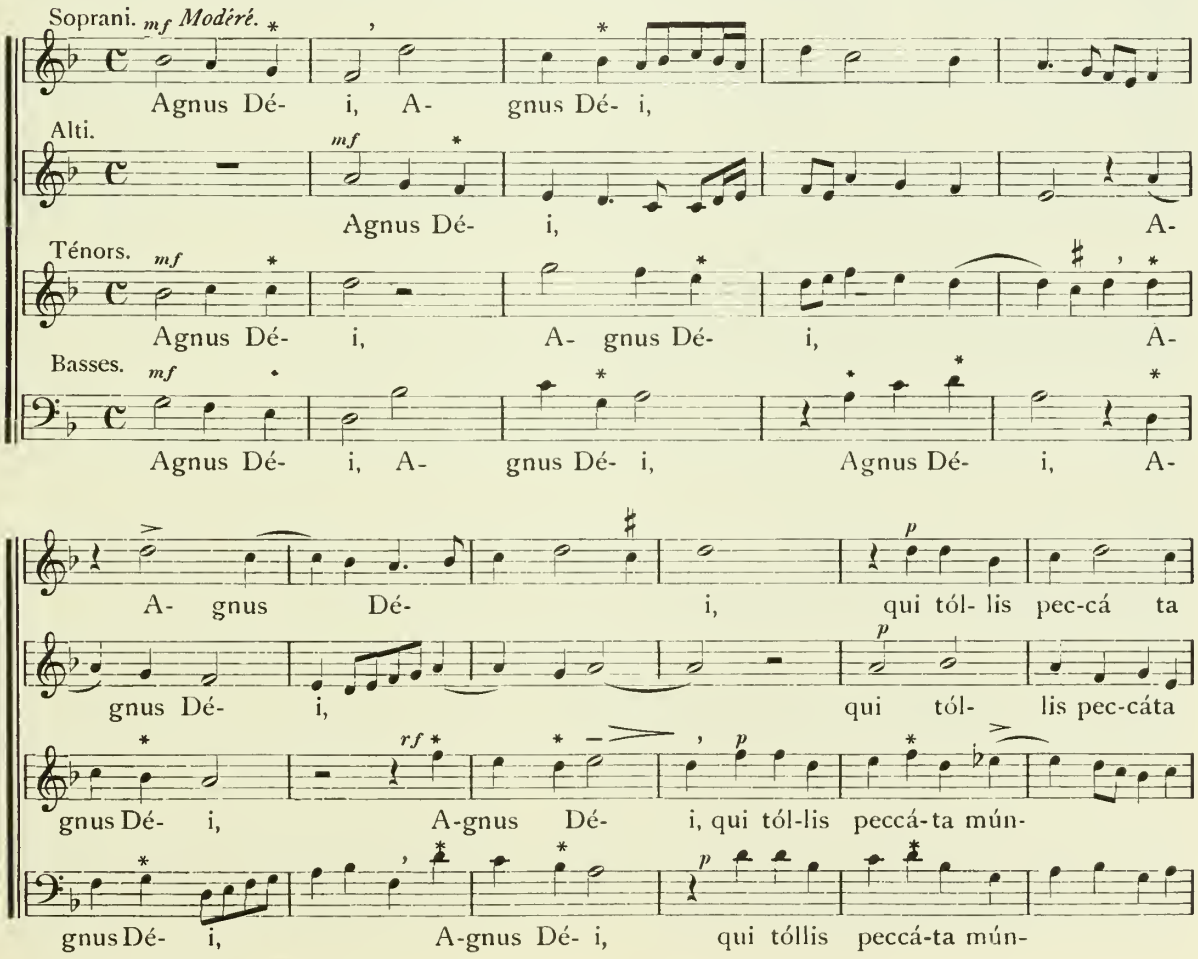
Comme réponse provisoire à ces questions, constatons seulement que la première manière est pratiquée pour tous nos grands polyphonistes : faut-il condamner dans la mélodie liturgique un procédé autorisé dans la polyphonie? C'est ce que nous aurons à examiner prochainement. Mais, en vérité, nous ne voyons pas pourquoi ce qui est bon, beau, naturel dans le récitatif musical de ces anciens maîtres ne le serait plus dans le récitatif grégorien.

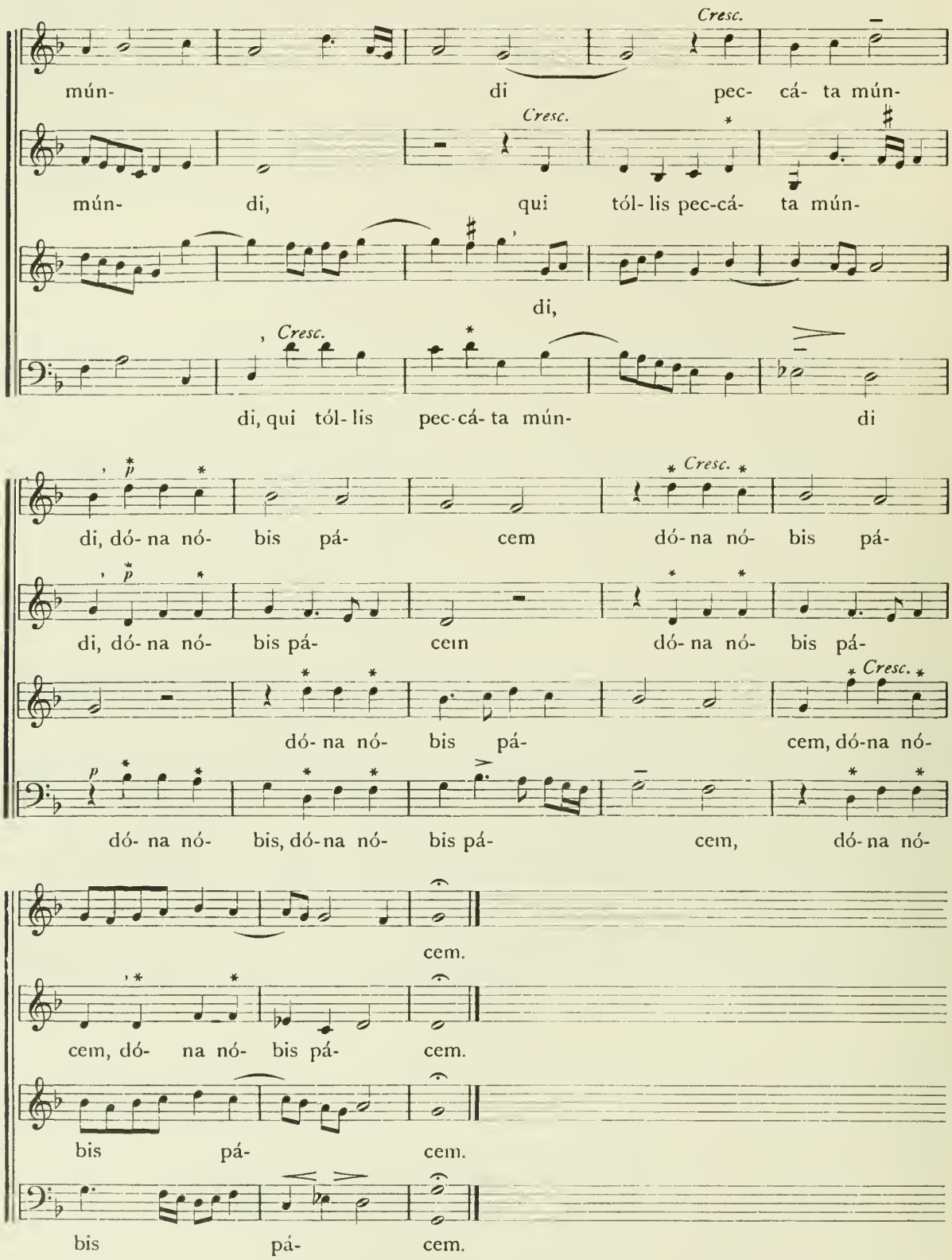
Le caractère mélismatique du *Sanctus* le place en dehors de nos recherches, nous le laissons de côté.

Il en est tout autrement de l'*Agnus,* du second surtout, type parfait du procédé archaïque que nous étudions; aussi allons-nous le transcrire en entier. Nous prions les musiciens de le chanter, de le chanter encore, en se laissant, sans résistance aucune, pénétrer et bercer par son rythme si vrai, si pur, si naturel. C'est surtout aux mots *dona nobis* qu'ils sentiront leur âme, tout leur être, dégagé des entraves matérielles de la mesure, se soulever *suaviter et fortiter* avec les accents des mots, avec les élans du rythme pour revenir au repos, avec les syllabes de chaque mot et surtout de chaque rythme-phrase.

Sur soixante-dix-sept mots accentués employés dans cet *Agnus, quarante ont l'accent au levé,* vingt-six au frappé, onze au levé avec syncopes ou vocalises.

GOUDIMEL. Missa "Le bien que jay", *Agnus Dei* II, p. 60.





Avant de quitter Goudimel, encore un peu de statistique. Il est intéressant de noter le fait suivant; à notre avis, il a une importance capitale, et, plus loin, nous l'étudierons attentivement pour en expliquer la raison.

Il s'agit des mots qui *chevauchent sur la mesure*, ou, pour parler plus exactement, des mots dont *la dernière syllabe vient se reposer sur un touchement*. Là, les chiffres sont éloquents. Dans le *Gloria* nous comptons en tout, sauf erreur de détail, deux cent onze mots. Sur ce nombre, *cent soixante-douze sont terminés sur un touchement*, et trente-neuf seulement ne sont pas dans ce cas; cela ne se produit qu'au centre des phrases. Nous considérons comme appartenant à un seul mot les groupes, *laudamus te, benedicimus te*, etc.

Le *Credo* contient trois cent soixante-dix mots; deux cent quatre-vingt-quatre se terminent sur le touchement, ou premier temps de la mesure, le reste, c'est-à-dire quatre-vingt-six restent en suspens sur le dernier temps ou le levé de la mesure.

7° Giovanni Pierluigi da Palestrina (1514-1594).

« Le plus grand compositeur de l'Eglise catholique, né en 1514 ou 1515 (Haberl soutient la date de 1526) mort à Rome le 2 février 1594. » (H. Riemann. *dict. de musiqu.*)

Nous connaissons maintenant l'écart considérable qui existe entre les règles josquiniennes et les règles de notre musique moderne relativement à la place de l'accent dans la mesure. Comment s'est-il produit? On peut répondre à coup sûr que cet écart ne fut ni violent ni subit, et qu'entre les deux écoles il y eut une transition. Les nombreux documents polyphoniques des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles nous mettent à même de la constater & d'en entrevoir quelques caractères. Elle a été inconsciente, flottante, intermittente & variable selon les auteurs et les pays; en outre elle a duré des siècles. Les causes en sont complexes & il est bien difficile en l'état actuel des études de les énumérer & de les apprécier avec exactitude. Mais le fait de cette transition est incontestable. Incontestable aussi que Palestrina y ait contribué; dans quelle mesure? Nous n'oserions le dire.

L'œuvre du maître est immense; il serait intéressant de l'étudier en son entier, à ce point de vue, et de suivre chronologiquement l'évolution qui s'est faite dans cette intelligence d'artiste, pendant les soixante et quelques années consacrées par lui à la composition.

Cette longue étude nous l'avons entreprise, sans la mener à terme. Nous avons cependant analysé un assez grand nombre de ses œuvres pour affirmer que, en général, Palestrina, tout en traitant l'accent avec moins de liberté que ses prédécesseurs, n'a cependant aucune répugnance contre l'accent au levé. A la suite de pages entières où ce procédé est assez rare, tout d'un coup apparaissent de longs passages où le maître use avec constance & ténacité de la liberté des anciens polyphonistes.

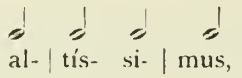
Il nous est impossible de livrer aux lecteurs les nombreux exemples qui nous ont permis de dégager la manière du maître; nous choisirons seulement quatre messes composées à différentes époques de sa vie, et nous les analyserons brièvement.

1° Messe du *Pape Marcel*, 1566; — 2° Messe *O regem cœli*, 1554; — 3° Missa *Brevis*, 1570; — Messe *Ascendo ad Patrem* (posthume). Toutes ces messes se trouvent dans l'*Anthologie* de M. Bordes, c'est-à-dire à la portée de la plupart de nos lecteurs.

a) Messe du Pape Marcel, à 6 voix, 1565.

Nous commençons par cette messe à cause de sa célébrité et de son importance capitale. On sait que du succès de Palestrina dépendait l'avenir de la musique polyphonique religieuse (1). Combien le maître dut se surveiller dans son travail on le devine aisément. Non seulement il rejeta toutes les extravagances que l'on peut à juste titre reprocher à certains auteurs de cette époque, mais aussi il eut soin d'éviter tout ce qu'on regardait alors, dans l'application des paroles à la musique, comme des *barbarismes;* et, en particulier, l'accumulation de plusieurs notes sur les pénultièmes brèves, ce qui était considéré comme la plus grosse faute de quantité, comme le suprême barbarisme.

De fait, sur ce point et dans cette messe, Palestrina est sans tache. Toutes les pénultièmes brèves correspondent au temps (♩) ou à une fraction du temps (♪). Quelques-unes (neuf, croyons-nous) sont chantées sur une valeur de deux temps (𝅗𝅥) mais toujours elles sont entourées d'autres blanches :



ce qui diminue l'effet d'allongement par le fait du voisinage de notes égales en valeur.

Puis au *Gloria* (Anth. p. 6.), la pénultième de *Benedicimus* est surmontée (au 1er ténor) d'une croche et d'une noire; et dans le *Credo* (p. 14), dixième mesure, Palestrina s'est permis de mettre jusqu'à trois temps sur la pénultième de *omnium*.

Voilà donc une messe bien conforme aux idées que l'on se faisait alors de l'application musicale des paroles latines : observation de la quantité. Nous avons tout lieu de croire que Palestrina s'est montré sur les autres points, strict observateur des règles que lui imposaient son époque et les éminents cardinaux sous l'œil desquels il travaillait.

Qu'en est-il des accents au levé? Ils deviennent plus rares; constatons d'abord cette diminution; ensuite nous en chercherons la raison.

La diminution dont nous parlons ne se fait guère sentir dans le *Kyrie* qui compte encore *trente-quatre* accents au levé. En voici le détail : 1er *Kyrie :* 8 accents levés; — *Christe :* 9 accents levés; — 2e *Kyrie :* 9 accents levés; *eleison :* 8 accents levés; au total : 34.

(1) " La révision de la musique d'Eglise, due à l'instigation du concile de Trente (1545-1563) marque un tournant décisif dans la vie de Palestrina. Le concile n'avait, il est vrai, rien décidé de positif, mais il avait au moins exigé l'élimination de tous les élements mondains (et avant tout de l'emploi, pour le ténor, fait si souvent par les meilleurs maîtres, de mélodies lascives, de chants populaires) et réclamé le maintien de la dignité et de la solennité dans les chants d'église. Un congrès de cardinaux, réuni en 1564 par Pie IV, devait entrer plus avant dans les détails. La musique figurée se trouva alors en danger d'être complètement bannie de l'église; ce fut à Palestrina qu'incomba, grâce au succès de ses " Improperiæ " la tâche de prouver que la musique contrapontique pouvait être compatible avec les exigences les plus sévères de la compréhension du texte, et une disposition d'esprit digne et vraiment religieuse. Au lieu d'une seule messe qui lui avait été demandée, Palestrina en présenta trois; la troisième, qu'en témoignage de gratitude envers son protecteur, le pape Marcel II, il nomma *Missa papæ Marcelli*, satisfit si complètement le collège des cardinaux que la pensée d'une mesure bannissant de l'église toute musique polyphonique fut aussitôt abandonnée. Palestrina a ainsi non seulement sauvé la musique d'église, mais il l'a réformée, en faisant de l'art du contrepoint un moyen, tandis qu'il avait été trop souvent auparavant un but unique." — H. Riemann.

Par contre le *Gloria* n'en a plus que douze; le *Credo* vingt-et-un; — le *Sanctus* treize; — l'*Agnus* seize, dont neuf coup sur coup aux mots *dona nobis pacem*. Dans ces pièces, l'accent devient donc numériquement une véritable exception.

Quelle en est la cause?

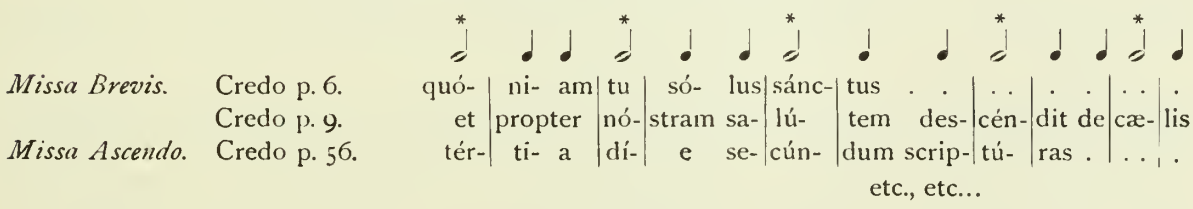
Serait-ce qu'à l'époque de Palestrina, comme à la nôtre, on considérât ce procédé à l'instar d'une « faute de prosodie, » d'une « mauvaise accentuation », style moderne? Non, certainement.

S'il en était ainsi, il faut avouer que Palestrina, surtout dans le *Kyrie* de la présente messe, n'aurait guère ménagé les susceptibilités des humanistes ses contemporains; d'ailleurs, nous le verrons en faire usage dans d'autres messes avec une telle profusion qu'il n'est pas permis de penser que le maître ait eu l'idée de commettre une irrégularité, encore moins une faute, en l'employant. Puis nous n'avons pas souvenance que les musiciens ou les humanistes l'aient rangé parmi les barbarismes qu'ils signalaient souvent avec plus de force que de bonheur : ce procédé-là, au moins ils ne l'ont pas attaqué. C'est un argument à faire valoir en sa faveur, argument purement négatif, il est vrai, mais qui, uni à l'argument positif de son emploi, ne manque pas d'importance. Ce ne fut que plus tard, lorsque déjà, pour d'autres causes, il avait peu à peu disparu, que l'insurrection des musiciens s'éleva contre lui, et que devant le fait accompli on déclara son emploi banni & considéré comme faute.

La cause de sa disparition ne vient donc pas de la répulsion des humanistes & des musiciens des XVe-XVIe siècles; elle vient de la théorie qu'ils professaient sur l'accent latin. Pour eux, la syllabe accentuée est avant tout une longue; en conséquence elle doit correspondre à une note longue ou à une vocalise. Avec un tel principe de plus en plus rigoureusement appliqué, l'accent bref au levé devient impossible; il devait nécessairement succomber.

Or Palestrina est de son temps, il professe les doctrines de ses contemporains & place le plus souvent l'accent sur des notes longues ou sur des mélismes. Voici par exemple, ce que l'on rencontre même dans les messes qui ont une allure presque syllabique :

Anthologie. BORDES.



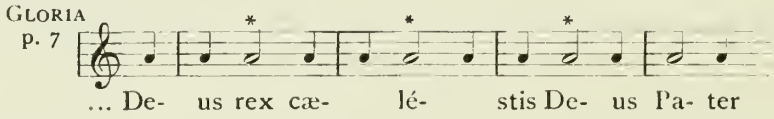
Il faut bien l'avouer, la récitation naturelle du texte est loin de gagner à l'application de cette loi; & une oreille grégorienne, habituée au respect des paroles, est pour le moins étonnée en présence de phrases ainsi rythmées, surtout lorsque toutes les voix marchent de concert. Ce défaut est moins choquant lorsque les voix & les rythmes se croisent.

Voici, pour le *Gloria* de la messe du Pape Marcel, le relevé général des accents longs & brefs. Pour abréger, nous ne parlerons pas du *Credo* qui donne à peu près les mêmes résultats.

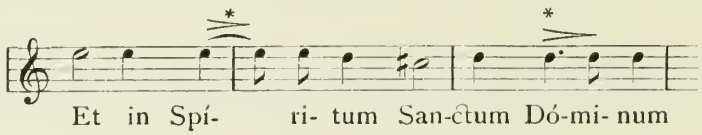
- Dans le *Gloria* mots accentués (en chiffres ronds) 370
  - accents longs. . . 290
    - au frappé 210
    - au levé syncopés. 80
  - accents brefs (?). 80
    - au frappé 68
      - dactyles. 40
      - spondées. 28
    - au levé. 12
      - dactyles (*Dóminus*). . 10
      - spondées (*peccáta*) . . 2

On remarquera dans la classe des accents longs les quatre-vingts qui sont rangés sous cette rubrique « au levé syncopés. » En effet, la doctrine que Palestrina professe sur la longueur de l'accent latin ne le fait pas renoncer à mettre l'accent au levé, mais, cet accent, il le prolonge en syncope sur la mesure suivante. Et cela d'autant plus facilement que la syncope n'a pas dans l'ancienne musique polyphonique ce caractère d'irrégularité, de surprise, de secousse que notre musique moderne, avec sa mesure forte et régulière lui a donné depuis. Nous reviendrons sur ce point important concernant l'histoire & la notion de la syncope.

Ces entrelacements rythmiques, d'ailleurs si gracieux, si souples, ne sont pas une nouveauté, mais ils deviennent plus fréquents à l'époque de Palestrina. Très souvent on rencontre des rythmes comme ceux-ci.



Messe Ascendo ad Patrem, Anth. Bordes p. 58.



Il y a là, à notre avis, une sorte de compromis, peut-être inconscient, entre la longueur de l'accent & le caractère d'élan que lui donnait sa place au levé lorsqu'il était traité brièvement : on lui conserve son élan, mais on lui enlève sa brièveté; les principes en vogue à cette époque sont ainsi sauvegardés. Nous disons tout cela d'une manière purement historique; car le jugement à porter sur la syncope est bien différent, qu'il s'agisse de polyphonie & de musique moderne ou de chant grégorien. Dans le premier cas elle est de mise, & souvent d'un effet admirable; dans l'art grégorien elle est inacceptable, même sous la forme souple & adoucie qu'elle revêt dans la polyphonie.

Ces observations montreront que si nous consentons à prendre modèle sur les polyphonistes josquiniens et palestriniens toutes les fois qu'ils s'attachent à la récitation simple et naturelle des paroles latines, nous ne consentons plus à les suivre dès qu'ils s'en écartent pour obéir à des lois, d'ailleurs légitimes et artistiques, mais plus ou moins artificielles et qui n'ont rien de commun avec le caractère et la notion de l'art grégorien.

Voilà pour les accents longs de notre *Gloria*. Quant aux accents brefs, leur nombre est relativement très modeste, surtout au levé : douze, pas davantage.

Néanmoins un fait persiste : c'est la sympathie déjà constatée chez les auteurs précédents entre *la fin des mots et le premier temps de la mesure*. Palestrina subit aussi cet entraînement naturel. Les deux tiers des mots sont dans ce cas. A la fin des phrases, il n'y a pas de véritables exceptions : c'est toujours au centre des phrases, là où le rythme ne finit pas encore, que se présentent les mots qui se terminent en même temps que la mesure.

b) Messe " O Regem cæli ", 1554, à 4 voix.

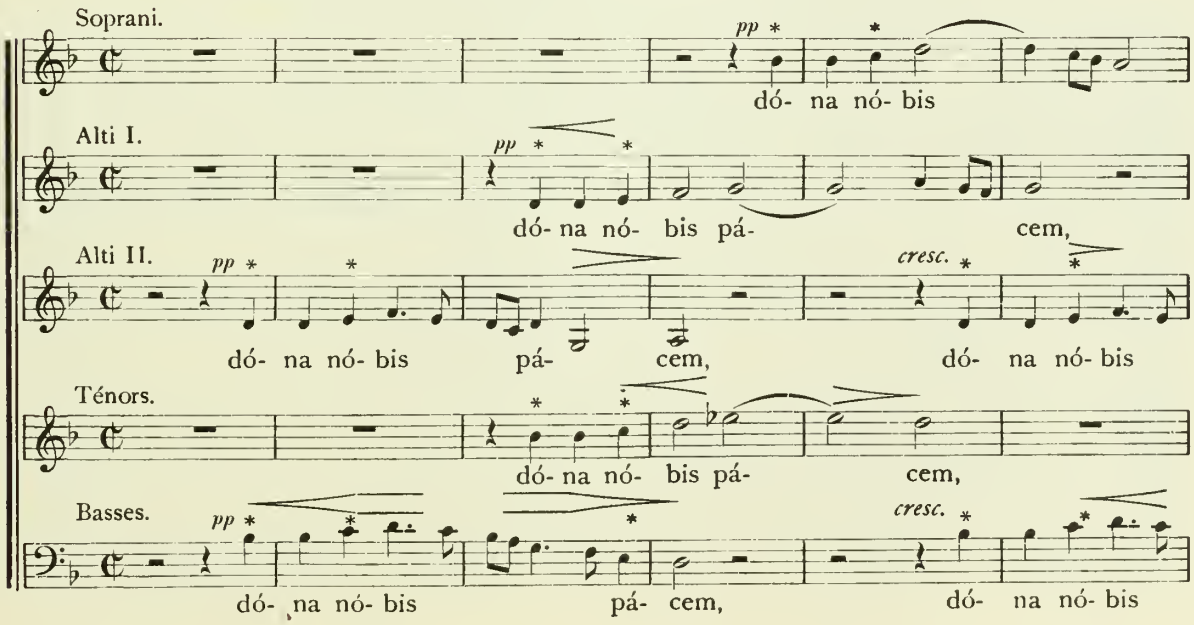
Imprimée pour la première fois en 1554, dans le premier livre de Messes publiées par Pierluigi; elle est donc antérieure à la messe du Pape Marcel. Nous la prenons à l'Anthologie de M. Bordes, Livre des Messes, I, p. 152; elle est à quatre voix.

Premier Kyrie. — Ce mot répété vingt-sept fois a *vingt fois* son accent au levé. Evidemment Palestrina n'a pas rejeté la manière de ses prédécesseurs.

Le *Christe* et le *second Kyrie* n'ont au contraire que *trois* accents en tout au levé.

Dans le *Gloria* nous ne trouvons que quinze accents dans ce cas; le *Credo* et le *Sanctus* en ont chacun une douzaine environ; l'*Agnus* n'en aurait que quatre ou cinq, n'étaient les mots *dona nobis* traités à l'antique manière, et qui ont *quarante-six* fois l'accent au levé. Il faut transcrire cette page.

G. P. DA PALESTRINA — Messe " O Regem cæli " Agnus Dei *Dona nobis pacem* Ch. BORDES, Livre des Messes p. 182-183.



pá- cem, dó- na nó-bis pá- cem pá-

cresc.

dó- na nó- bis pá- cem, dó- na nó-

pá- cem, dó- na nó-bis pá- cem, pá- cem,

dó- na nó- bis pá- cem, dó- na nó- bis pá-

pá- cem, dó- na nó- bis pá-

cem, dó- na nó- bis pá-

più p

bis pá- cem, dó-na nó- bis pá- cem, pá-

cresc.

dó- na nó- bis pá- cem, dó- na nó- bis pá- cem,

p *pp*

cem, dó-na nó- bis pá- cem, dó- na nó-

p *pp*

cem, dó- na nó- bis pá- cem, dó- na nó-

cem, pá- cem.

pp *Rall.*

cem, dó- na nó- bis pá- cem.

Rall.

pá- cem. dó- na no- bis pá- cem.

Rall.

bis pá- cem.

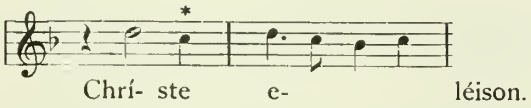
pp *Rall.*

bis pá- cem, dó- na nó- bis pá- cem.

Si nous envisageons cette messe au point de vue des syllabes finales des mots placées au premier temps de la mesure, nous obtenons le résultat suivant :

Premier *Kyrie*. — Sur cinquante-six mots, cinquante se terminent avec le début de la mesure;

Christe. — Au contraire, le mot *Christe*, sauf quatre ou cinq fois se termine au levé. Ainsi :



mais toujours au centre de la phrase. Le mot *eleison* se termine toujours au baissé.

Deuxième *Kyrie*. — Tous les mots se terminent sur le baissé, sauf trois *Kyrie* placés au milieu d'une phrase rythmique.

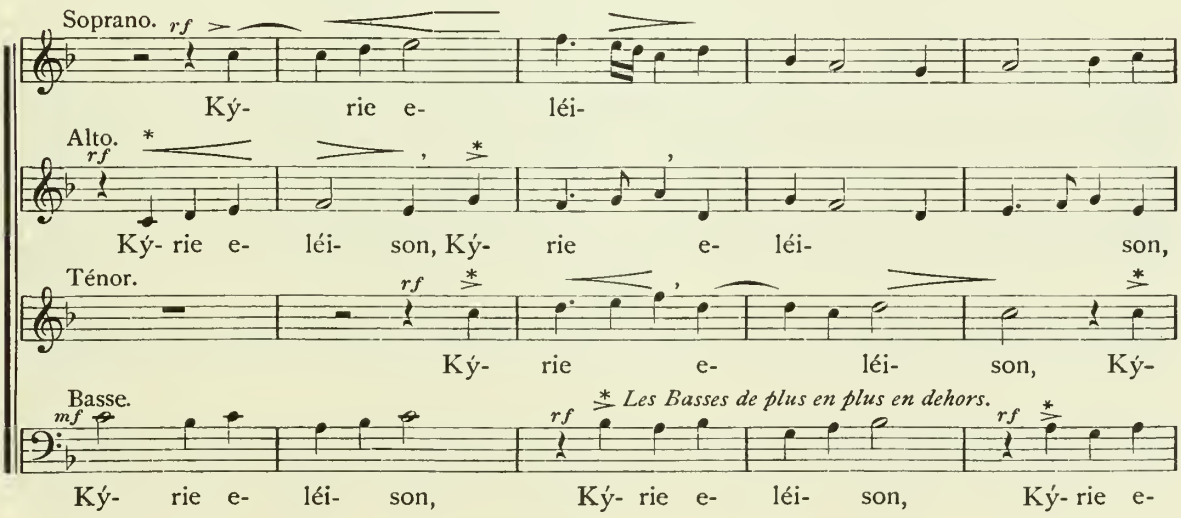
Dans le *Gloria* et le *Credo*, l'immense majorité des mots chevauchent également sur les mesures. Les mots du *Sanctus* et de l'*Agnus* sont aussi en majorité traités de la même manière; cependant, au centre des phrases encore, un certain nombre de mots ont leur finale sur le levé de la mesure. Ainsi :

c) Missa brevis, à 4 voix. (Anth. BORDES I. p. 1).

Imprimée en 1570.

1er *Kyrie :* trois accents au levé; *Christe :* deux accents au levé; 2me *Kyrie :* quatorze, et ces quatorze accents sont contenus dans l'espace de quatorze mesures, depuis la mesure 45 jusqu'à la fin.

PALESTRINA "Missa Brevis" *Kyrie*, p. 3.



son, e- léi- son, Ký- rie e- léi-

Ký- rie e- léi- son, Ký- rie e- léi-

rie e- léi- son, Ký- rie e- léi-

léi- son, Ký- rie e- léi- son, Ký- rie e- léi-

molto rall. *Sempre f* *Largo*

son.

molto rall. *ff*

son, Ký- rie e- léi- son.

molto rall. *ff*

son, Ký- rie e- léi- son.

molto rall. *ff*

son, Ký- rie e- léi- son.

Le *Gloria* n'a plus que vingt-trois accents au levé; le *Credo* dix-huit seulement.

G. P. DA PALESTRINA. "Missa Brevis" *Et ascendit*, p. 10-11.

Et a-scéndit in cæ- lum, se- det ad dex- te-

Et a-scén- dit in cæ- lum sé- det ad dex- te- ram Pá-

Et a-scéndit in cæ- lum

ram Pá- tris, Et í- te- rum ven-tú- rus est cum gló- ri- a ju-

tris, Et í- te- rum ven- tú- rus est cum gló- ri-

Et í- te-rum ven- tú- rus est cum gló- ri- a ju- di-

Et í- te- rum ven-tú- rus est cum gló- ri- a ju-

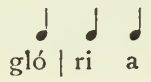
di- cá- re ví- vos et mór-tu- os

a ju- di- cá- re ví- vos et mór-tu- os

cá- re ví- vos et mór-tu- os

di- cá- re

Le *Sanctus* nous présente le mot *gloria* sept fois divisé ainsi :



et c'est tout. Presque tous les mots sont ornés de notes longues et de vocalises.

L'*Agnus* n'a que vingt accents au levé, dont onze fois l'accent du mot *miserére* dans l'espace de quelques caselles.

PALESTRINA. "Missa Brevis" Agnus Dei, *Miserere nobis*, p. 19.

Soprano.

mi- se- ré- re nó- bis,

Alto.

mi- se- ré- re nó- bis,

Ténor.

mi- se- ré- re nó-

Basse.

mi- se- ré- re nó- bis, mi- se- ré- re nó-

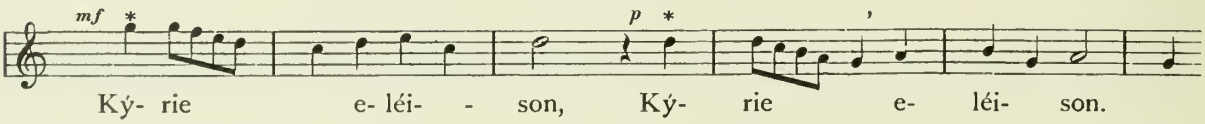
poco rf
mi- se- ré- re nó- bis, mi- se- ré- re nó-
poco rf
mi- se- ré- re nó-
poco rf
bis, mi- se- ré-
poco rf
bis, mi- se- ré- re nó-
rall.
bis, mi- se- ré- re nó- bis.
rall.
bis, mi- se- ré- re nó- bis.
rall.
re nó- bis, mi- se- ré- re nó- bis.
p *rall.*
bis mi- se- ré- re nó- bis.

d) Missa " Ascendo ad Patrem " à 5 voix. (Anth. Bordes, I. p. 42)

Publiée après la mort de Palestrina.

Encore une messe qui confirme les idées que nous nous formons de la méthode de Pierluigi.

1er *Kyrie :* huit accents au levé; *Christe :* treize; 2me *Kyrie :* quatorze; en tout : trente-cinq. Nous recommandons tout spécialement l'étude du *Christe*. Il faudrait citer ce morceau tout entier : nous relevons au hasard un motif du *Kyrie* au premier ténor.



Dans le *Gloria*, huit accents au levé dispersés çà et là; il faut arriver jusqu'à la fin pour trouver, sur les mots *Dei Patris*, dix-sept accents au levé en neuf mesures.

PALESTRINA. Missa "Ascendo ad Patrem" Credo, *Cum sancto Spiritu*, p. 51.

Soprani.
Allgero *f* *staccato*
Cum Sáncto Spí- ri- tu in gló- ri- a Dé- i Pá- tris.

Alti. *f* *staccato*
Cum Sáncto Spí- ri- tu in gló- ri- a Dé- i Pá- tris.

Ténor I. *f* *staccato*
Cum Sáncto Spí- ri- tu in gló- ri- a Dé- i Pá- tris,

Ténor II. *f* *staccato*
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris.

Basses. *f* *staccato*
in gló- ri- a

A- men, Dé- i Pá- tris, *ff* in gló- ri- a

Amen, Dé- i Pá- tris, A- men, in gló- ri- a Dé- i

A- men, Dé- i Pá- tris A- men, *ff* in gló- ri- a Dé- i,

Dé- i Pá- tris A- men, *ff* in gló- ri- a

Dé- i Pá- tris Amen, *ff* in gló- ri- a

Dé- i Pá- tris *p* *rall.*

Pá- tris A- men.

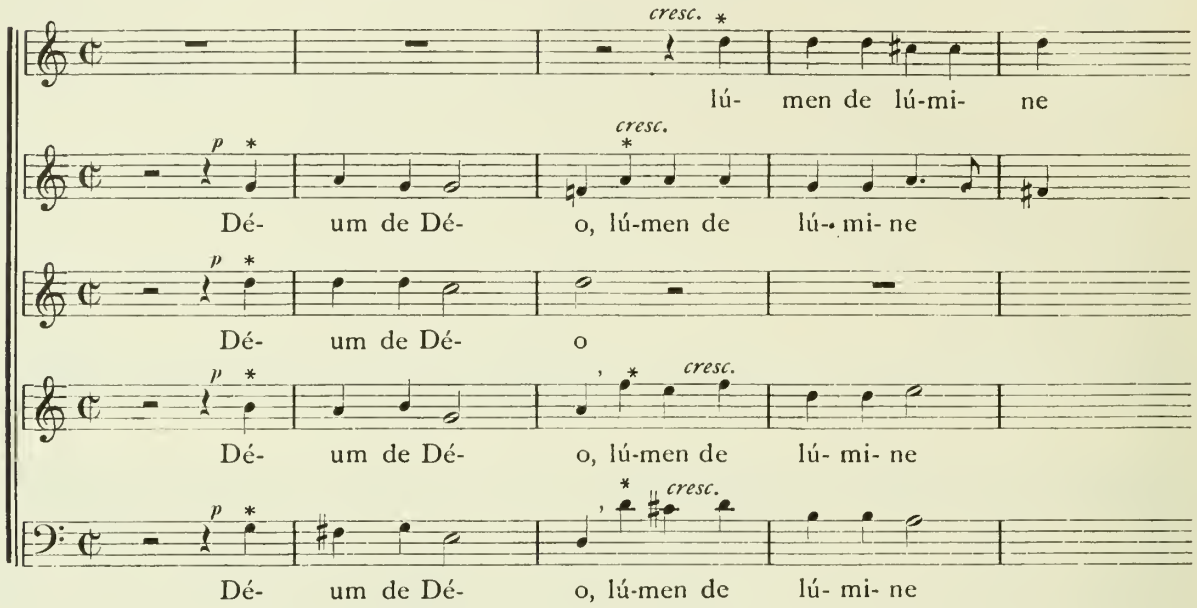
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris

in gló- ri- a Dé- i Pá- tris.

Dé- i Pá- tris.

Au *Credo,* accents au levé assez rares : vingt-cinq environ; mais toujours Palestrina affirme sa liberté dans des passages comme celui-ci :

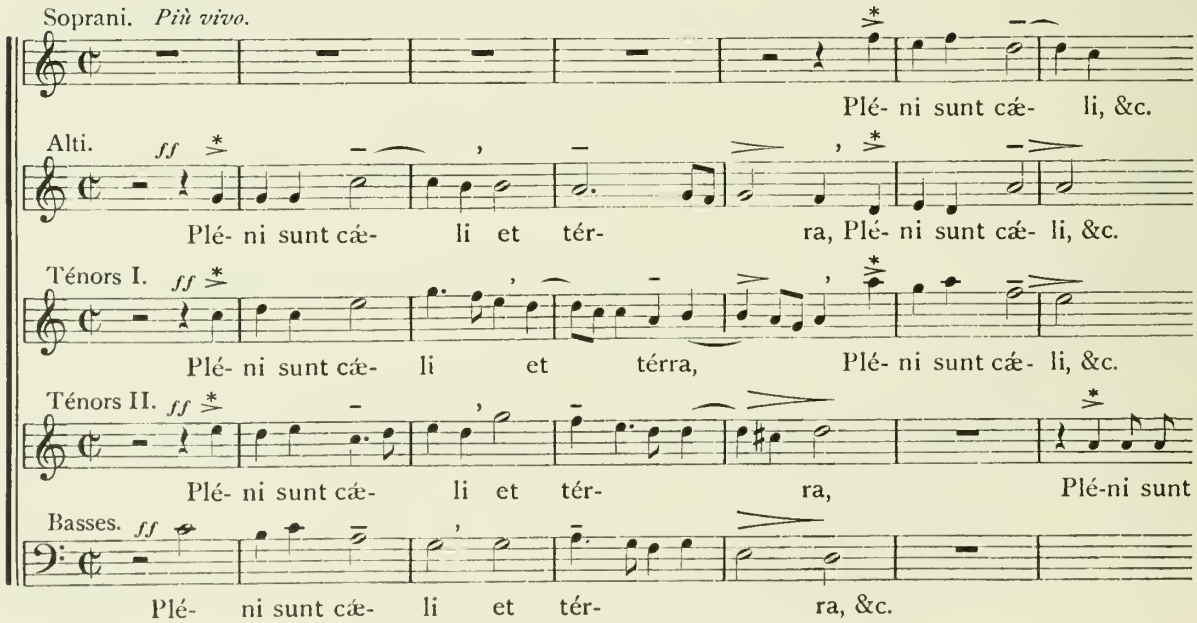
PALESTRINA. Missa "Ascendo ad Patrem" Credo, *Lumen de lumine*, p. 53.



Le *Sanctus.* — Si les accents-levés sont assez rares dans les morceaux précités, ils sont abondants au *Sanctus :* plus de soixante.

Relevons les deux passages suivants :

G. DA PALESTRINA. Missa "Ascendo ad Patrem" Sanctus, *Pleni sunt.* p. 62.



G. DA PALESTRINA. Missa "Ascendo ad Patrem" Sanctus *Hosanna*, p. 65.

Soprani. *Animé* *f Legato*
Ho- sán- na in ex- cél-

Alti. *f*
Ho- sán- na in ex- cél- sis, in excél-

Ténors I. *f*
Ho- sán- na in ex- cél- sis, ho- sán- na in ex- cél- sis

Ténors II. *f*
Ho- sán- na in ex- cél- sis, ho- sán- na in ex- cél-

Basses. *f*
Ho- sán- na in ex- cél- sis,

ff *Molto legato* *cresc.*
sis, ho- sán- na ho- sán- na in ex- cél- sis ho- sán-

ff *Molto legato*
sis, ho- sán- na ho- sán- na in ex- cél- sis

ff *f* *mf staccato* *Legato*
Ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán- na in ex- cél- sis ho- sán-

ff *f* *Legato*
sis, ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán-

ff *f*
ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán-

ff *Legato*
na in excél- sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff
ho- sán- na in ex- cél- sis.

na in ex- cél- sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff *Legato*
na in ex- cél- sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff
na, in ex- cél- sis, ho- sán- na in excél- sis.

Pour comprendre et goûter la beauté, la grâce naturelle de ces mélodies, surtout de la dernière où les levés forts abondent, il est bien inutile de faire intervenir une théorie quelconque : il y a là, ceci est incontestable, un rythme absolument satisfaisant, bien qu'il soit en contradiction formelle et constante avec les enseignements modernes sur l'accentuation.

Sans parler de l'harmonie et de la mélodie, cette beauté nous semble ressortir surtout de la concordance parfaite des éléments littéraires, mélodiques et rythmiques. On le comprendra mieux plus tard, lorsque nous aurons exposé la théorie du rythme; néanmoins analysons.

Le mot *hosánna* est traité à la manière latine, avec l'accent sur la pénultième. On se souvient que l'accent latin est avant tout une élévation de la voix, une note aiguë; or, dans cette page, *toutes les voix chantantes* conservent avec soin ce caractère de l'accent :

Cinq fois les *soprani* répètent ce mot, cinq fois les voix s'élancent avec l'accent sur une note aiguë;

Les *alti* chantent ce même accent trois fois à l'aigu, une fois au grave;

Les *premiers ténors,* quatre fois à l'aigu, trois fois au grave;

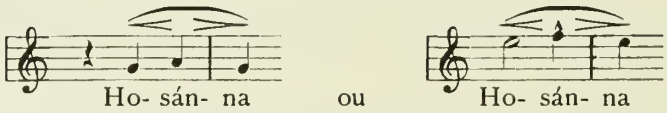
Les *seconds ténors,* cinq fois à l'aigu, une fois à l'unisson, une fois au grave.

Les *basses,* deux fois à l'aigu, trois fois au grave.

En résumé, sur *vingt-huit* accents, *dix-neuf* correspondent à une note aiguë, huit à une note grave, un à l'unisson. Ce n'est que contraint par les nécessités de l'harmonie que Palestrina a recours à une interversion mélodique et met l'accent au grave. Aussi, aux deux premières syllabes de chaque *hosánna,* l'auditeur se sent soulevé par la mélodie qui, suivant le mouvement du mot, retombe doucement sur la dernière syllabe.

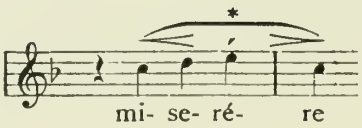
Cette impression d'envolée mélodique est secondée puissamment par la *place* de l'accent dans la mesure, ou mieux dans le rythme. *Tous* les accents, sans exception, et ceci est le point capital, se trouvent, de par la volonté très arrêtée du compositeur au levé de la mesure, ou pour mieux dire, à l'élan du rythme, et, par là même dans une merveilleuse concordance avec l'élan mélodique : en sorte que accent aigu et fort, mélodie, rythme musical et verbal s'élèvent de concert sur la syllabe maîtresse du mot pour retomber ensemble avec douceur sur la dernière syllabe ou sur le touchement de la mesure.

Il va sans dire que les mots sont à cheval sur les mesures.



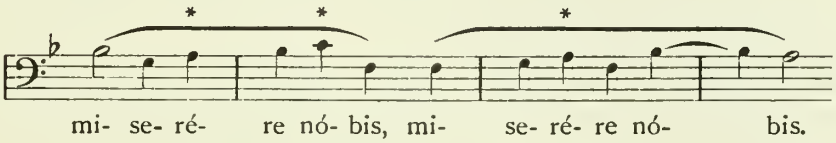
La répétition de ces *hosánna* qui se succèdent à toutes les voix, toujours dans un même rythme très naturel et très récitatif, donne à cette page un entrain, un élan, un enthousiasme qui en font une des plus belles de Palestrina.

Au reste, cette union parfaite — dans l'élan — de l'accent, de la mélodie, de la mesure, du rythme, se remarque encore en mainte et mainte phrase, v. g. dans le *miserére* transcrit plus haut :



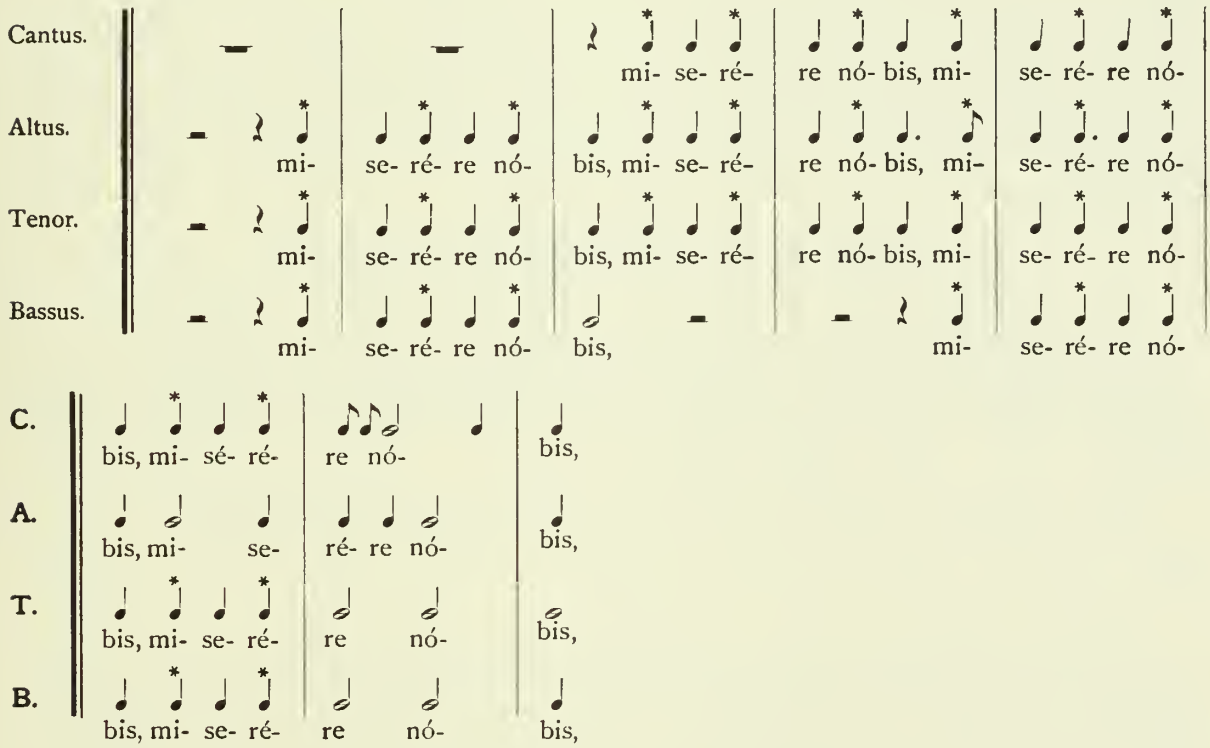
Ce motif se répète huit fois dans les différentes parties; c'est le même type rythmique que *hosánna* avec une syllabe antétonique de plus.

De même encore dans le membre suivant, mais cette fois, c'est l'accent de *nóbis* qui se trouve au sommet de la mélodie et du rythme :



Un tel rythme pour ces mots n'est point une exception, le voici encore dans la phrase suivante de Roland de Lassus († 1594) qui, selon M. H. Riemann, « occupe après Palestrina, la première place parmi les compositeurs du XVIe siècle. »

Tous les accents toniques ou secondaires sont au levé. (Cf. Musica divina, Proske, t. I, p. 107; Missa Octavi Toni.)



Les accents levés ne sont point là des incidents isolés, transitoires, sans influence sur le rythme général de la phrase, ce sont des faits qui, lorsqu'il plaît au compositeur, se répètent pendant des pages entières, et donnent au rythme, à chaque pas, sa forme vraie et définitive, et ne peuvent être déplacés sans lui enlever toute sa beauté.

Ces faits démontrent aussi ce qu'il y a d'erroné dans la théorie rythmique qui érige en loi absolue la coïncidence entre le frappé de la mesure et l'accent tonique des mots latins : toutes ces phrases sont presque entièrement construites sur un principe contraire, sur la liberté.

Néanmoins, pour être complet et exact avec Palestrina, il faut dire que, malgré les nombreuses pages où il se souvient de l'antique liberté de l'accent, il ressort de l'ensemble des œuvres analysées que le maître s'attache à faire correspondre, plus souvent peut-être que ses prédécesseurs, l'accent et le frappé au premier temps de la mesure; et que le contraire tend à devenir une exception. C'est une transition à notre règle moderne où, sauf le cas de syncope, tous les accents sont au frappé.

En quittant Palestrina, il nous reste un regret, celui de ne pouvoir étudier plus à fond les beautés rythmiques des œuvres palestriniennes; nous aurions voulu surtout exposer les analogies et les contrastes curieux qui existent entre le rythme grégorien et le rythme des grands musiciens du XVIe siècle. Il y aurait d'instructives leçons à tirer d'une telle étude; mais avant de l'aborder, il faut que nous ayons exposé la théorie du rythme grégorien. Alors seulement la comparaison entre ces deux arts deviendra possible.

Nous aurions aussi voulu, ne fût-ce que pour répondre à d'injustes accusations sur notre prétendu exclusivisme grégorien, témoigner de notre admiration pour la musique de ce maître, « musique de la prière et surtout de la méditation, » comme l'a si bien dit M. Camille Bellaigue dans les belles pages qu'il a écrites sur Palestrina (1). D'ailleurs, si l'on veut connaître notre pensée sur l'auteur de tant de messes et de motets au sentiment si profondément religieux, on la trouvera exprimée, dans le livre que nous venons de signaler (2).

8° Ecoles Espagnole, Vénitienne, Allemande.

Ce paragraphe terminera notre revue des maîtres des XVe et XVIe siècles.

Nous grouperons ici dans une rapide vue d'ensemble les écoles musicales dont nous n'avons pas encore parlé : nous devons les appeler en témoignage afin d'être à peu près complets.

Il faut bien savoir en effet que le procédé du XVIe siècle plaçant librement l'accent au frappé ou au levé n'était pas spécial à tel auteur, à telle école, à telle contrée; son emploi

(1) *Portraits et silhouettes de musiciens.* — Paris, Delagrave. 1896 (p. 48.)

(2) Un seul point tout à fait secondaire et purement historique, appellerait peut-être une réserve. On connaît les controverses relatives à la composition de la *Messe du Pape Marcel.* La version de Baini — celle que plus haut nous avons empruntée à M. Riemann, — a été ébranlée sur plus d'un point par les travaux du Docteur Haberl de Ratisbonne (*Die Cardinalskommission von 1564 und Palestrina's* Missa Papæ Marcelli. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Haberl. 1892. p. 82-97.). Cette messe n'aurait pas été demandée à Palestrina par les cardinaux dans les circonstances rapportées par Baini; on suppose qu'elle fut composée entre 1551 et 1554, antérieurement au Pape Marcel II (1555); elle ne fut publiée qu'en 1567.

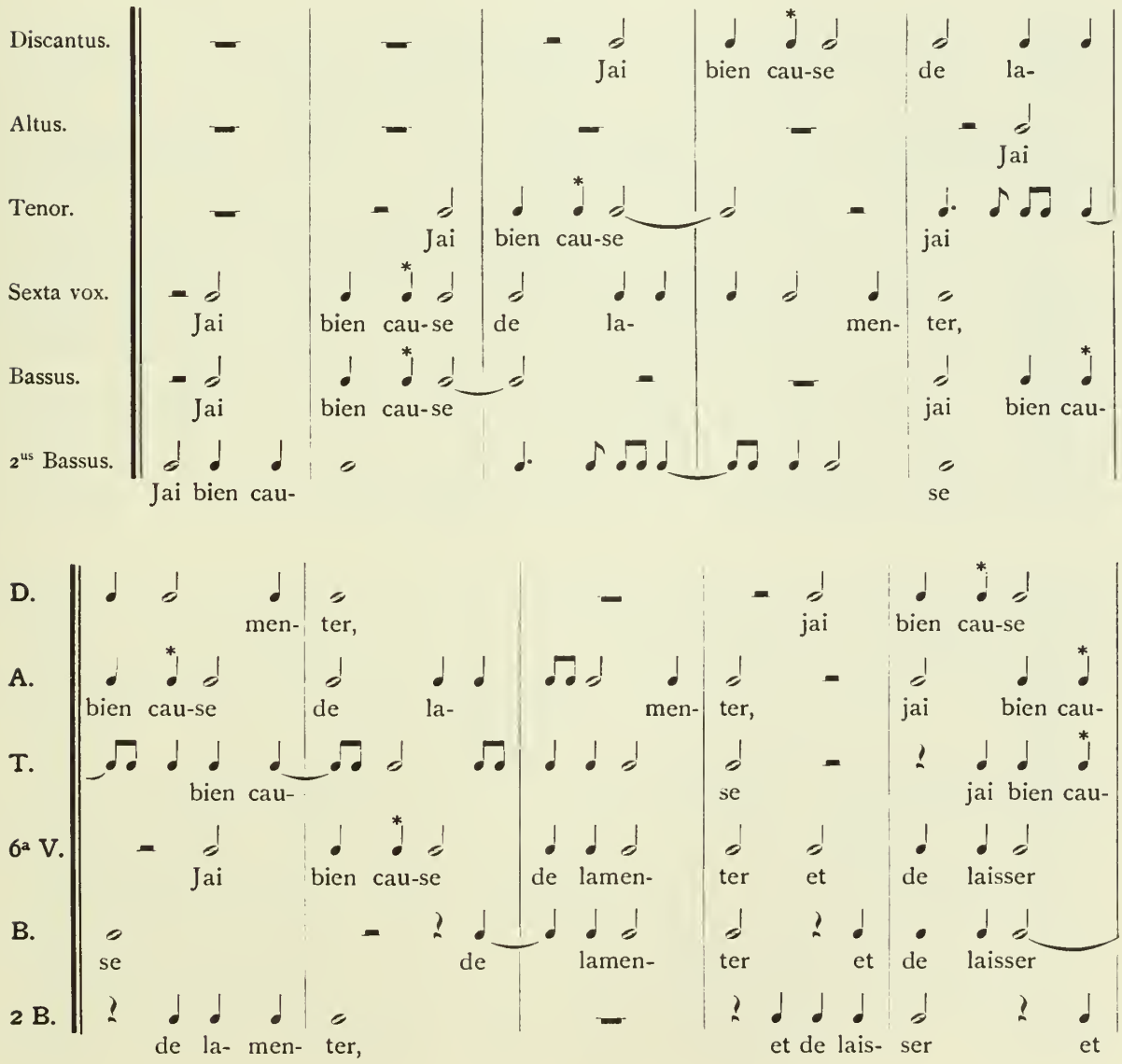
La date que nous avons donnée plus haut — 1565 — est la date assignée par Baini pour la première exécution de cette messe à la chapelle Sixtine. M. Bellaigue adopte cette version. Jusqu'à plus amples informations, nous avons préféré nous en tenir avec M. Riemann à l'ensemble des renseignements fournis par Baini qui, sans aucun doute, auraient besoin d'être corrigés et complétés sur certains points. D'ailleurs la solution de cette question quelle qu'elle soit est pour nous secondaire; elle ne peut en rien ébranler ni les faits d'accentuation que nous avons signalés, ni spécialement l'importance de cette messe qui fut toujours regardée comme un chef-d'œuvre et un type idéal de l'art polyphonique religieux.

était universel partout où l'on chantait du latin, partout où la mélodie latine était harmonisée.

Nous ne craignons sur ce point aucun démenti. Bien plus, l'accent des langues vivantes — nous l'affirmons au moins pour le français, — ne recevait pas un autre traitement; tant il est vrai que la notion d'une mesure constituée *exclusivement* par la rencontre du premier temps et du temps fort était inconnue à cette époque. Nous n'en citerons qu'un exemple tiré de Josquin.

Dans le *Lied* suivant, les mots *cause* et *puisque* à terminaison faible ont toujours leur syllabe forte au levé, et rien n'est plus gracieux.

JOSQUIN DE PRÈS. — Weltliches Lied : *Jai bien cause.*
Ambros. Geschichte der Musik V, 125 ss., 1882.



D. jai bien cau- se de la- men-
A. se jai bien cau-se so- las jai
T. se jai bien cause de la- men- ter et de lais-
6ª V. jai bien cau- se so- las
B. et de lais- ser so- las et joy- e
2 B. de laisser so- las so- las et joy- e

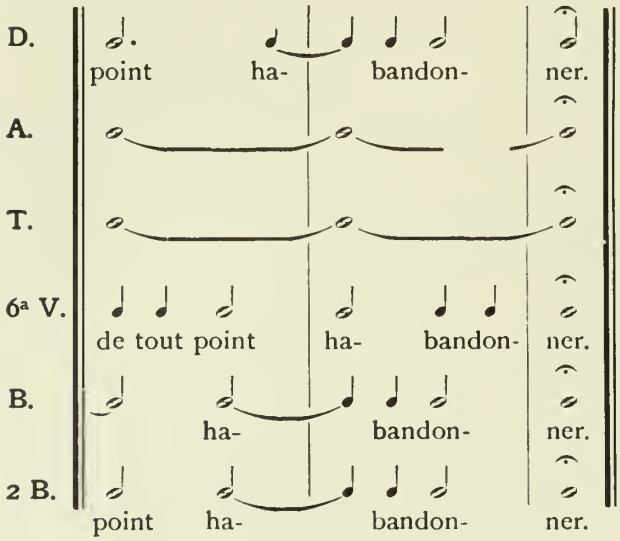
D. ter jai bien cau- se et de laisser
A. bien cau- se de la-men- ter et de laisser
T. ser so- las so- las et joy- e puis-
6ª V. jai bien cause de la- menter so- las so-
B. et de lais- ser so-las et joy- e so- las et joy- e
2 B. et de lais- ser so- las et joy- e so- las et

D. puisque ce- lui qui tant ja- moys puis-
A. puisque ce- lui qui tant ja-
T. que ce- lui, puisque ce- lui qui tant ja- moys
6a V. las et joy- e puisque ce- lui qui tant jamoys
B. puisque ce- lui qui tant ja-moys qui tant jamoys
2 B. joy- e puisque ce- lui qui tant ja- moys qui

D. que ce- lui puis- que ce-lui qui tant jamoys
A. moys puis- que ce- lui qui tant ja- moys ma
T. qui tant jamoys qui tant ja- moys ma
6ª V. qui tant ja-moys ma
B. ma
2 B. tant jamoys

D. ma de tout point ma de tout point
A. de tout point puis- que ce- lui qui tant ja-
T. de tout point ma de tout point puis- que ce- lui qui tant ja- moys
6ª V. de tout point puis- que ce- lui puis- que ce- lui qui tant jamoys
B. de tout point ma de tout point
2 B. ma de tout point ma de tout point ha- bandon-

D. ma de tout point ma de tout point ma de tout
A. moys ma de tout point ha- ban- donner.
T. ma de tout point puis- que celui ha-ban- don- ner.
6ª V. puisque ce- lui puisque ce- lui qui tant ja- moys ma
B. ma de tout point ma de tout point ma de tout point
2 B. ner ma de tout point ma de tout



Les psaumes de Goudimel sont remplis de faits analogues, comme on peut le voir dans l'édition de M. H. Expert.

On voit par là ce que valent les affirmations de ceux qui, pour échapper aux conclusions de nos recherches, prétendent que Josquin et les Néerlandais, et même les Italiens, Palestrina en tête, accentuaient maladroitement le latin « à la française », en marquant fortement la dernière syllabe des mots

dó- | nâ nó- | bîs pá- | cêm

Il serait plus juste de renverser la proposition et de dire que, moins éloignés de la prononciation traditionnelle du latin, les maîtres des XVe et XVIe siècles rythmaient encore le français comme ils rythmaient le latin : en accentuant *cau-* | *se* avec l'accent au levé ils rappelaient encore *cau-* | *sa*.

A. — Ecole Espagnole.

On a cru longtemps que l'école espagnole était redevable de sa formation et de sa gloire à l'influence flamande; il n'en est rien. On reconnaît aujourd'hui que cette école a su résister à l'influence néerlandaise et conserver sa complète indépendance. Telle est l'opinion de M. F. Pedrell, le savant éditeur de l'*Hispaniæ Scholæ Musica Sacra* et des œuvres de Vittoria.

Dans son excellente histoire de la musique, M. A. Soubies est du même avis : « Notre contemporain M. Pedrell, dit-il, a raison de le soutenir : on a exagéré les effets de l'importation flamande en Espagne, à dater d'un certain moment. M. Van der Straeten, un des historiens de l'école flamande, a reconnu la justesse de la thèse de M. Pedrell, soutenant qu'il y avait eu coexistence de l'école néerlandaise et de l'école espagnole, chacune conservant ses caractères distinctifs. L'invasion des Néerlandais sous Philippe-le-Beau, le mari de Jeanne-la-Folle, trouva en Espagne écoles et maîtrises de chapelle installées dans chaque cathédrale. » (Soubies, Histoire de la musique. Espagne. I, p. 19.).

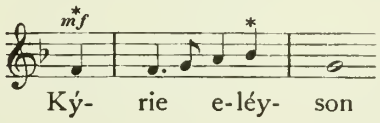
Dans la *Revue des Deux Mondes,* M. Bellaigue : « Les Guerrero, les Moralès et les Vittoria sont non pas les disciples, mais les contemporains seulement et parfois, en des œuvres déjà nationales, les égaux des maîtres néerlandais. »

Il était utile de constater cette indépendance, afin de montrer que les musiciens espagnols, en plaçant, comme leurs contemporains, l'accent au levé, suivaient non pas des enseignements et des usages flamands, mais une tradition universelle, commune à tous les pays de langue latine.

Trois grands noms résument toute l'école espagnole : *Moralès, Guerrero, Vittoria.*

I. — Christoforo Moralès. — XVIe siècle, né à Séville. Examinons sa messe *Quæramus cum pastoribus* à cinq voix. *Anthologie* de M. Bordes, II. p. 62.

Au premier *Kyrie,* ce mot répété quarante-huit fois a son accent au levé *vingt-quatre* fois; plusieurs fois aussi le mot *eléison* est rythmé de la même manière. Ex. :



Le *Christe* répété trente-deux fois a *seize* fois son accent au levé;

enfin le deuxième *Kyrie* répété quarante-et-une fois lève son accent *dix-huit* fois.

En résumé sur cent-vingt-et-un accents, *cinquante-huit* sont au levé. Dans ce morceau il est vraiment difficile de considérer l'accent au levé comme une exception.

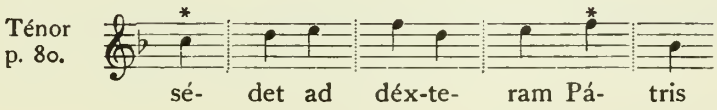
Le *Gloria* compte environ *cent-quinze* accents au levé. Nous prenons au hasard :

bó- | næ vo- | luntá- | tis... Á- | gnus Dé- | i...

pró- | pter má- | gnam glóriam... qui | tóllis | peccá- | ta mún- | di...

Dé- | us Pá- | ter o- | mnípo- | tens... &c., &c.,

Quant au *Credo,* il contient plus de quatre-vingt-dix exemples de ce genre; entre autres cette phrase :

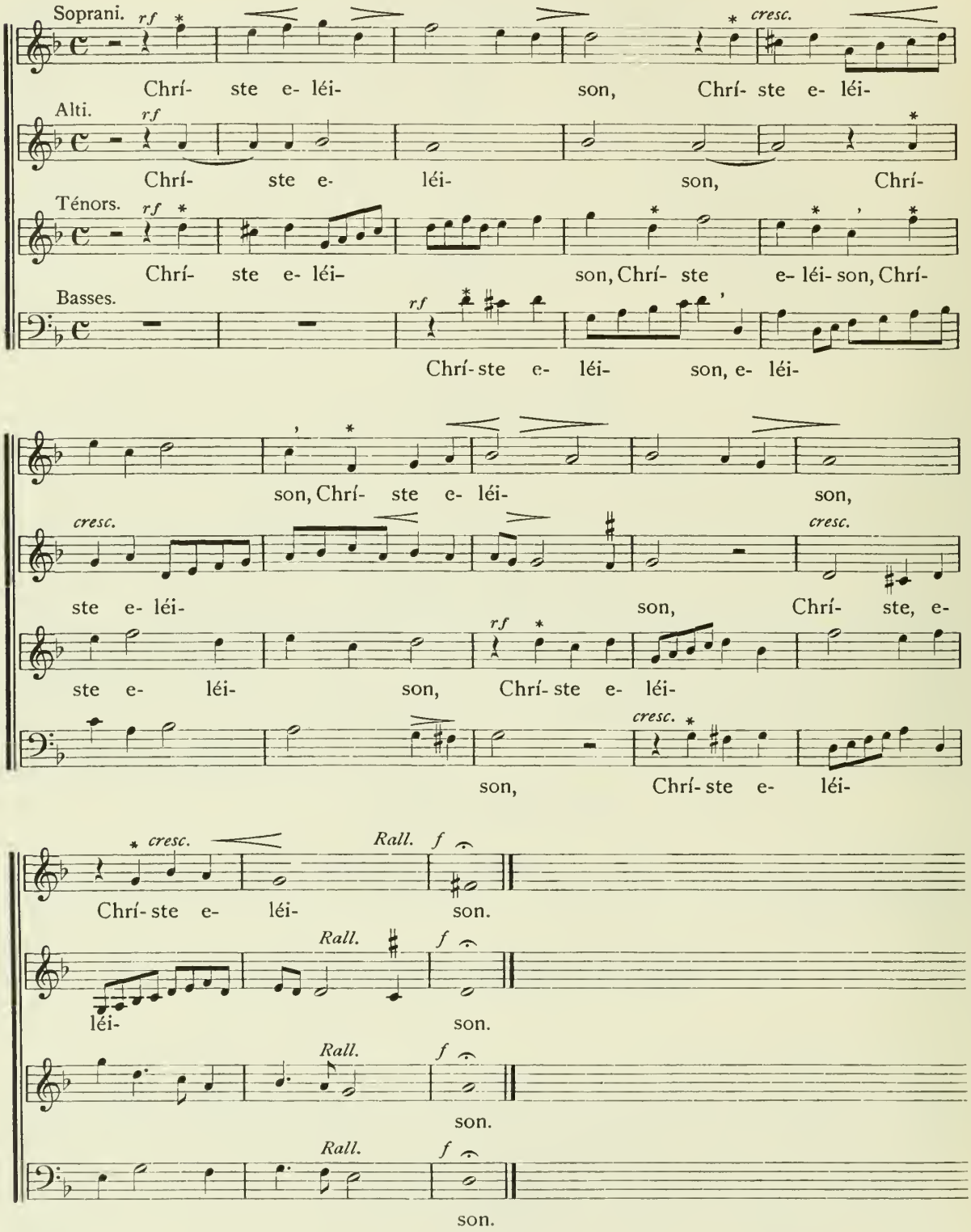


II. — Francesco Guerrero, né à Séville en 1528, mort dans la même ville en 1600 (date de M. Riemann). Il fut quelque temps élève de Moralès; aussi imite-t-il son maître. Messe *"Puer qui natus est"* à quatre voix. *Anthologie* Bordes. II. p. 159.

Les *Kyrie, Christe* comptent vingt-huit accents levés.

Voici un passage du *Christe.* On remarquera avec quel élan toutes les voix partent au levé.

GUERRERO. Messe "Puer qui natus est". *Christe eleison.*
Anth. BORDES, Livre des Messes II. p. 161.



Au *Gloria,* quarante-huit accents levés.

GUERRERO. Messe "Puer qui natus est". Gloria : *In gloria Dei Patris.*
Anth. BORDES, Livre des Messes II. p. 166.

Soprani.
in gló- ri- a Dé- i Pá-tris, A-
Alti.
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris, in gló- ri- a Dé-
Ténors.
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris, A- men.
Basses.
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris, in gló- ri- a Dé-

Rall.
men, in gló- ri- a Dé- i Pá- tris, A- men.
Rall.
i Pá- tris, A- men.
Rall.
in gló- ri- a Dé- i Pá- tris, A- men.
i Pá- tris, A- men.

Au *Credo,* quarante accents levés.

III. — Vittoria. Né à Avila en Espagne (1540-1608), élève de Moralès et aussi de Palestrina. Messe "*Quarti toni*" *Anthologie* Bordes I, p. 23.

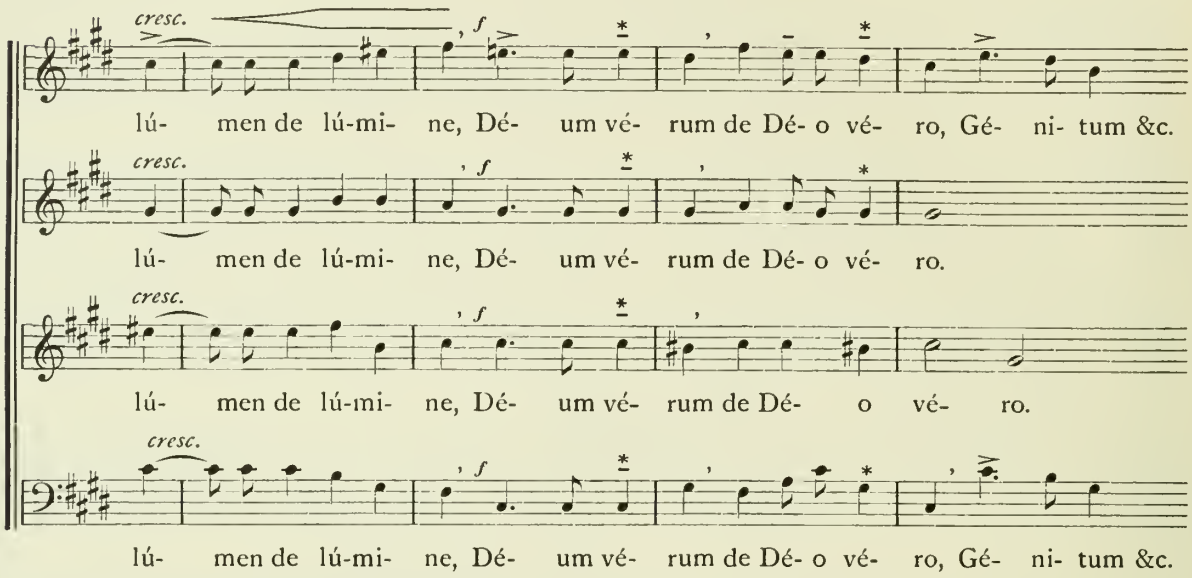
Premier *Kyrie*. Ce mot douze fois repété a *neuf* fois son accent au levé;

Christe quatorze fois répété, *neuf* fois l'accent au levé; dans le deuxième *Kyrie* on ne trouve que deux accents au levé.

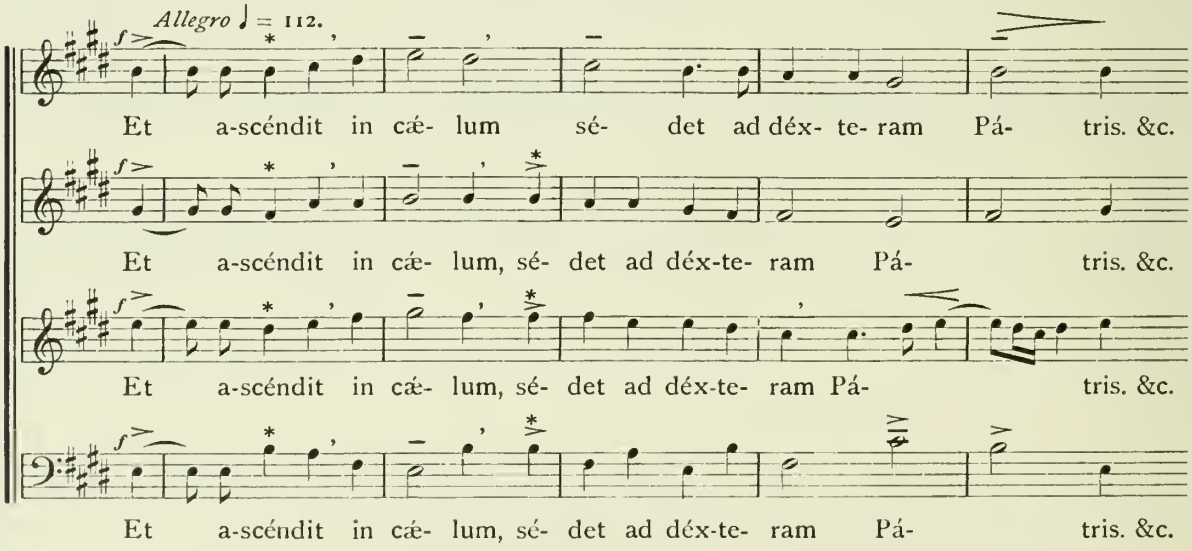
Gloria. Treize accents au levé, pas davantage.

Credo. Trente-et-un seulement. Citons-en deux phrases.

VITTORIA. Messe "Quarti Toni". Credo : *Lumen de lumine.*
Anth. BORDES, II, p. 31.



VITTORIA. Messe "Quarti Toni". Credo : *Et ascendit*, p. 33.



La moisson ici n'est pas abondante; nous sommes déjà à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe : la transition au procédé moderne se fait sentir. Vittoria, comme Palestrina allonge et syncope ses accents. Mais voici un motet dans lequel Vittoria revient à l'antique manière; nous n'en transcrivons que le rythme.

VITTORIA ABULENSIS. — Opera Omnia, P. Pedrell, t. I, p. 17. 18. Leipsig, 1902.
In Purificatione, B. M. V. "*Senem regebat*".

sé- nem re- gé- bat, sé- nem re- gé-
sé- nem re- gé- bat, sé- nem re- gé-
sé- nem re- gé- bat, pú- er au- tem

bat, sé- nem re- gé- bat : quem vír- go pé- pe-
bat, sé- nem re- gé- bat : quem vír- go pé- pe-
bat, sé- nem re- gé- bat : quem vír- go pé- pe-
sé- nem re- gé- bat, re- gé- bat :

rit, quem vír- go pé- pe- rit, et post
rit, quem vír- go pé- pe- rit, quem vír- go pé- pe- rit, et post pár-
rit, quem vír- go pé- pe- rit, et post pár- tum vír-
quem vír- go pé- pe- rit, quem vír-go pé- pe-rit,

pár- tum vír- go per- mán- sit, vír- go per-mán- sit,
tum vír- go per- mán- sit, vír- go per- mán-
go per- mán- sit, vír- go per- mán- sit, vír- go per-
et post pár- tum vír- go per- mán-

et post pár- tum vír- go permán-
sit, et post pár- tum vír- go permán- sit, vír- go per-
mán- sit, et post pár- tum
sit, et post pár- tum vír- go per- mán-

mán- sit : í- psum quem gé-
mán- sit : í-psum quem gé- nu- it, í-
go permán- sit : íp-sum quem gé- nu- it, í-
sit, vír- go per- mán- sit : íp-sum quem gé- nu- it, í-

nu- it ad- o- rá- vit,
psum quem gé- nu- it, ad- o- rá- vit, í-
psum quem gé- nu- it, ad- o- rá- vit, í-
psum quem gé- nu- it, ad- o- rá- vit,

psum quem gé- nu- it, í- psum quem
psum quem gé- nu- it
psum quem gé- nu- it
í- psum quem gé- nu- it

En somme, la ressemblance entre Palestrina et Vittoria sur le point qui nous occupe est très grande; ce que nous avons dit du maître italien, nous aurions à le répéter du maître espagnol. Nous passons à l'école vénitienne.

B. — Ecole vénitienne.

Elle se rattache à l'école flamande. Willaert, son fondateur, était élève de Jean Mouton et de Josquin de Près.

I. — Andrea Gabrieli. Né à Venise vers 1510, mort dans la même ville en 1586; élève d'Adrien Willaert.

Nous avons cité plus haut (p. 39) un passage de son motet *Angeli, Archangeli;* on y remarque plusieurs fois l'accent du mot *Thróni* au levé.

Sa « *Missa brevis* » (Musica divina, Proske, I, p. 165) contient au *Gloria* et au *Credo* nombre d'accents dans le même cas.

Dans le motet « *Levita Laurentius* » (Proske, II, p. 342) nous trouvons la phrase suivante *dix-neuf fois* rythmée ainsi :

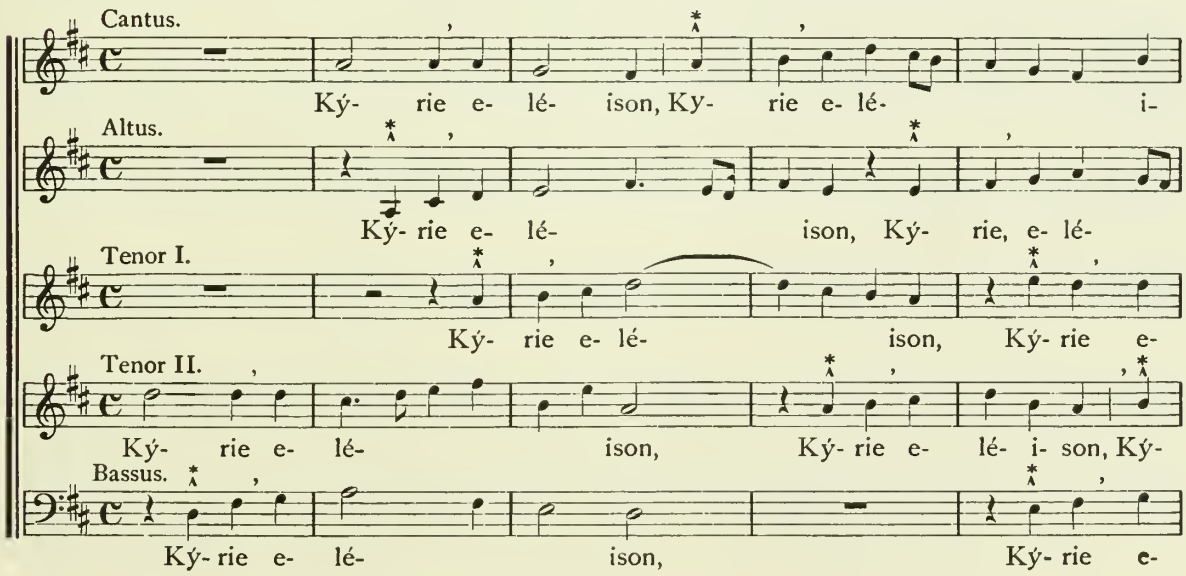
*
dé- | dit pau- | péribus.

L'antienne « *Sacerdos et Pontifex* » nous présente *dix-huit* fois l'accent de *ora* au levé :

*
ó- | ra pro | nóbis | Dóminum.
&c., &c...

II. — Giovanni Croce. Né à Chioggia, près Venise, vers 1560, mort en 1609. « Missa III. *Octavi toni,* » à cinq voix (Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Haberl, 1892.) Il suffit de citer les lignes suivantes pour montrer avec quelle liberté Croce traite l'accent.

Kirchenmusikalisches. Jahrbuch Haberl. 1892. p. 1-2.
Missa III. : Octavi Toni 5 vocum, "*Kyrie*" Auctore Joanne Cruce.



son, Ký- ri- e Ký- rie e- lé- ison,

i- son, Ký- rie e- lé- ison, Ký- rie e-

lé- i- son, Ký- rie e-

rie e- lé- i- son, Ký- rie, Ký-

lé- ison, Ký- rie e- lé- ison, Ký- rie e- lé-

Ký- rie e- lé- i- son, Ký- rie e- lé- i- son.

lé- ison, Ký- rie e- lé- ison, Ký- rie e- lé- ison.

lé- ison, Ký- rie e- lé- ison, Ký- rie e- lé- ison.

rie e- lé- ison, Ký- rie e- lé ison.

ison, Ký- rie e- lé- i- son, Ký- rie e- lé- ison.

Chrí- ste e- lé- ison, Chrí-ste e-

Chrí- ste e- lé- ison, Chrí- ste e- lé-

Chrí- ste e- lé- i-son Chrí-ste e- lé-

Chrí- ste e- lé-ison, Chrí-ste e- léi- son, Chrí-

Chrí- ste e- lé- ison, Chrí-ste, e- lé-

lé- ison, Chrí- ste, Chrí- ste e- lé- ison.

i- son, Chrí- ste e- lé- ison.

ison, Chrí- ste e- lé- ison.

ste e- lé i- son, Chrí- ste e- lé- ison.

ison, Chrí- ste e- lé- ison.

Par contre, les accents levés du *Gloria,* assez nombreux, sont tous syncopés. Mais au *Credo* nous trouvons encore :

p. 10-11. Dé- | um de | De- | o, lú- | men...

p. 13. et ascén- | dit...

p. 14. sé- | det ad | déxte- | ram...

p. 15. Fi- | li- ó- | que pro- | cédit ..

p. 15. qui cum Pá- | tre et | Fí- li- | o

On remarquera le signe ^ placé par l'éditeur au dessus des accents au levé, ce qui nous dispense de l'astérisque.

III. — Asola. Encore un vénitien; né à Vérone, mort à Venise en 1690. Comme ses contemporains, il se sert de l'accent en toute liberté. Nous pourrions en citer des exemples, mais nous préférons cette fois mettre sous les yeux du lecteur un passage extrait de son *Dies iræ,* où nous allons rencontrer le système du *casier-mesure* avec accents au frappé et mots renfermés entre les deux parois de la mesure : il n'est pas nouveau.

M. Asola. — Proske. Musica Divina, Missa pro Defunctis : "*Ingemisco*" Tom. I. p. 270.

Altus.
In-ge- mí- sco tanquam ré- us : cúl-pa rú- bet vúl- tus mé- us : suppli-
Ténor I.
In-ge- mí- sco tanquam ré- us : cúl-pa rú- bet vúl- tus mé- us : suppli-
Ténor II.
In-ge- mí-sco tanquam ré- us : cúl-pa rú- bet vúl- tus mé- us : suppli-
Bassus.
In-ge- mí- sco tanquam ré- us : cúl-pa rú- bet vúl- tus mé- us : suppli-

cán- ti pár- ce Dé- us.
cán- ti pár- ce Dé- us.
cán- ti pár- ce Dé- us.
cán- ti pár- ce Dé- us.

Il n'est pas besoin de relever les différences qui séparent ces rythmes ou plutôt ces mesures carrées, marquées, pesantes et matérielles des rythmes libres, souples, immatériels que nous avons étudiés jusqu'ici : tout le monde les sent à l'exécution; nous aurons plus loin à les apprécier et à les expliquer. Remarquons seulement que ce procédé purement métrique n'excluait pas chez Asola et chez les polyphonistes qui pouvaient l'employer, l'usage du rythme libre, et que chez eux pareil rythme était une exception.

Nous terminons par l'école allemande.

C. — Ecole allemande.

Nous avons sous les yeux des messes et des motets d'Isaac Heinrich (1450-1507), de L. Senfl (1492-1555), de Handl [Gallus] (1550-1591), de Hasler (1564-1612), d'Aichinger (1565?-1628), de Fux (1660-1741) et de beaucoup d'autres. Tous ces auteurs sans exception pourraient vous fournir des exemples de l'accent au levé. Nous en donnerons un seul, et ce sera le dernier, extrait du motet d'Aichinger « *Vox Sanguinis.* » Il est frappant : *cinquante-trois* accents au levé dans ces quelques lignes.

GREG. AICHINGER. — Proske. Musica Divina. II, p. 86. " *Vox Sanguinis* "

Cantus.
Vox, vox sán-gui- nis frá- tris tú- i, vox
Altus.
Vox, vox, sán-gui-nis frá- tris tú- i, vox sán-gui-
Bassus.
Vox sán-gui-nis frá- tris tú- i, vox sán-gui-

sán- gui-nis frá- tris tú- i clá- mat ad me, clá-mat ad
nis frá- tris tú- i, clá- mat ad me, clá- mat ad me, clá-
nis frá- tris tú- i, clá- mat ad me, clá- mat ad me, clá-

me, clá- mat ad me, clá-mat ad me de
mat ad me, clá- mat ad me, clá- mat ad me de tér-
mat ad me, clá- mat ad me, clá- mat ad me de tér-

tér- ra, vox, vox sán- gui-nis frá- tris tú- i, vox sán- gui-
ra, vox, vox sángui- nis frá-tris tú- i, vox sángui- nis frá-
ra, vox sángui- nis frá-tris tú- i, vox sángui- nis frá-

nis frá-tris tú- i, clá-mat ad me, clá- mat ad me,
tris tú- i, clá-mat ad me, clá- mat ad me, clá- mat ad
tris tú- i, clá-mat ad me, clá- mat ad me, clá- mat ad
clá-mat ad me, clá- mat ad me de tér- ra.
me, clá- mat ad me, clá- mat ad me de tér- ra.
me, clá- mat ad me, clá- mat ad me de tér- ra.

Nous recommandons à nos lecteurs l'importante publication suivante : *Gesselschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich... unter Leintung von* Guido Adler (Wien 1894-1900. Artaria et C°).

Sept volumes ont déjà paru. Le premier contient quatre messes de Fux qui, en plein XVIIIe siècle conserve encore maintes traces des anciens usages relatifs à l'accent. On peut voir surtout le *Christe* de la « *Missa canonica* » et, au *Credo* de cette même messe, les mots

Dé- | um de Déo, — lú- | men de lúmine, — sé- | det ad déxteram,

avec l'accent au levé.

Nous signalerons aussi le tome publié en 1900, le septième, qui est d'une importance capitale : *Sechs Trienter Codices. Geistliche und Weltliche compositione des XV Jahrhunderts.* Il contient des œuvres de Dufay (1400?-1474), de Binchois, néerlandais (1400?-1460), de Dunstaple, anglais (?-1453), peut-être maître de Dufay et de Binchois, de Loyset Compère, néerlandais (?-1518).

Avec ce volume nous remontons jusqu'au début du XVe siècle, plus haut que Josquin, et toujours nous trouvons le même procédé de libre accentuation. Encore un peu plus haut, et nous ne tarderons pas à renouer le fil de la tradition grégorienne.

Mais c'est assez : la conclusion qui reste de toutes nos recherches, la voici.

La musique polyphonique religieuse ne reconnaît pas la mesure forte; elle repousse la concordance *obligatoire* entre l'accent latin et le temps fort — premier de la mesure; elle place l'accent des mots tantôt au frappé, tantôt au levé : sur ce point le compositeur conserve toute sa liberté.

Plus haut (p. 49-50), à propos de cette liberté, nous nous sommes demandés si ces divergences étaient le résultat d'un caprice de l'auteur ou d'une règle cachée qui serait à découvrir. Nous nous réservons de donner à cette question une solution fondamentale, en exposant la théorie du rythme. Elle aura chance alors d'être mieux mise en lumière. En attendant, cherchons simplement à lui donner une réponse de fait.

Etudions d'abord le rythme *purement syllabique*, et ici nous pouvons distinguer trois sortes de phrases.

A. Phrases où tous les accents primaires ou secondaires sont au *frappé* de la mesure.

et	í- te-	rum ven-	tú- rus	est...
	má- ter	u- ni-	gé- ni-	ti...
	cum	sán-cto	Spí- ri-	tu...
		Lau-	dá-mus	te...
				&c.

B. Phrases où tous les accents primaires ou secondaires sont au *levé*.

mi-	se- ré-	re nó-	bis, mi-	se- ré-	re nó-	bis...
	et	expé-	cto re-	sur-re-	cti- ó-	nem...
		fac	red- ém-	ptos lu-	ce clá-	ra...
			gré-	ge nu-	me rá-	ri...
				fa-ctó-	rem cæ-	li...
				dó-	na nó-	bis...

C. Phrases où les accents sont tantôt au levé, tantôt au frappé.

cum	sáncto	Spí- ri-	tu in	gló- ri-	a Dé-	i Pá-	tris...
		ju-	di- cá-	re ví-	vos et	mór- tu-	os...
			et ú-	nam, sán-	ctam, ca-	thó- li-	cam...
			qui	cum Pá-	tre et	Fí- li-	o...
			pro-] pter	má- gnam	gló- ri-	am tú-	am...
			[sá-	lus et	spés in-	fir- mó-	rum...
			Dé-	us Pá-	ter ó-	mní- po-	tens...
			sé-	det ad	dex- te-	ram Pá-	tris...
				in	Spí- ri-	tum Sán-	ctum...
				lú-	men de	lú- mi-	ne...
				bó-	næ vo-	lun- tá-	tis...
				A-	ve prin-	cí- pi-	um...
				de-	scén- dit	de cæ-	lis...
					Dé- um	de Dé-	o...

Ces sortes de promenades à l'aventure que fait l'accent, surtout dans l'exemple *C* ne sont-elles pas un peu fantaisistes? Nullement. Le hasard ici n'est pour rien. L'art du compositeur a tout réglé. Voyons plutôt.

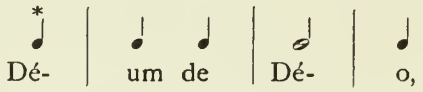
Il est un fait qui domine toutes ces phrases : elles viennent aboutir *toutes,* sur la syllabe finale, au *premier temps de la mesure.* Pourquoi? Parce que chacun de ces membres de phrase est un rythme, et que *tout rythme complet se repose sur un premier temps de mesure.* Sans doute cette loi a ses exceptions, mais non dans la musique religieuse où tout doit être calme, achevé, naturel. La dernière syllabe de chaque membre et de chaque incise, étant ainsi placée, régit à son tour toute la phrase, comme on peut le vérifier sur les exemples précédents. Si le dernier mot est dactylique — *Fili- | o* — l'accent est naturellement au frappé; s'il est spondaïque — *Pa- | tris* — l'accent se trouve au levé. Cela déterminé, les syllabes se placent de deux en deux dans le cadre des mesures, binaires puisque le rythme est binaire, et sans tenir aucun compte des accents qui tombent, selon les cas, soit au début soit à la fin des mesures.

C'est donc la *fin* du membre de phrase, de l'incise qui détermine la place des accents dans le rythme binaire.

Mais le compositeur n'est pas tenu au syllabisme, il s'en affranchit souvent; et il a mille moyens pour cela; par exemple, il double le dernier accent des cadences spondaïques.

Nous avions ci-dessus (p. 75) le rythme excellent

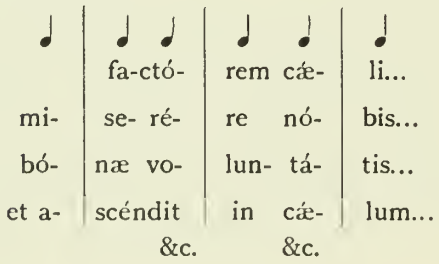
mais voici qu'il plaît à Palestrina d'allonger le dernier accent (Messe « *Dies sanctificatus* » Proske, p. 69) :



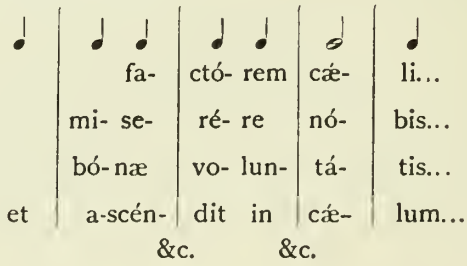
Aussitôt, toutes les syllabes rétrogradent d'un temps, et l'accent de *Déum,* naguère au frappé, se trouve au levé. Ce n'est plus à partir de la syllabe *finale,* mais à partir de la syllabe *longue* que se placent les autres syllabes. Une vocalise à la place d'une blanche produirait le même effet de recul des accents.

Autres exemples du même procédé.

Au lieu de



Nous trouvons



C'est de la même manière que l'accent latin rétrograde ou avance de place en place dès que le mot se raccourcit ou s'allonge. L'accent latin, au temps où régnait la quantité, se plaçait « autant que possible sur le troisième temps *avant la fin du mot.* » Prenons le mot *muliéribus :* il est accentué sur la syllabe é. Retranchons une syllabe : *mulíeris,* l'accent recule d'un pas; une autre : *múlier :* l'accent glisse encore vers le début du mot. Là aussi, c'est la fin qui règle la place des accents.

On remarquera que dans ces nouveaux exemples le rythme se repose, comme dans les précédents, sur le premier temps de la mesure.

Mais il y a plus. Si nous entrons jusque dans le plus intime détail des phrases de la musique polyphonique, en dépit de la marche binaire du rythme, de la variété et de la longueur des mots et aussi de cette sorte de hasard qui sème les syllabes sur la trame mélodique, *presque toutes les finales des mots tombent également au premier temps de la mesure;* comme si chaque mot était lui-même un petit rythme élémentaire, avec ses organes complets, sa vie propre, et voulait s'affirmer tel en suivant la grande loi rythmique des membres de phrase. Et, de fait, c'est bien l'impression que nous ressentons à l'audition; lorsque la fin des mots se pose sur le premier temps de la mesure, nous avons la sensation d'une fin provisoire. Voyez : le grand rythme du membre de phrase suivant

Rythme-membre

rythme mot *rythme mot* *rythme mot*

in | gló-ri- | a Dé- | i Pá- | tris

englobe trois petits rythmes-mots bien distincts qui vivent et se meuvent dans son orbite.

On dirait que, dans la pensée des anciens, le rythme de la phrase, de l'incise et du mot n'était parfait que lorsque la dernière syllabe coïncidait avec ce que nous appelons aujourd'hui le premier temps de la mesure.

A la vérité, les anciens auteurs n'estiment pas qu'il soit toujours besoin de *rythmer* ainsi tous les mots à l'intérieur des membres, comme ils rythment toutes leurs phrases; mais on sent que leur attrait et un instinct secret les portent à asseoir la fin des mots sur deux mesures, sans craindre, pour arriver à ce but, de mettre au levé l'accent des mots spondaïques. Cet attrait se trouve réalisé dans leurs œuvres en proportion de l'importance du rythme : plus un rythme a d'étendue, plus il est tenu de se conformer à la loi rythmique dont nous parlons; on conçoit dès lors comment les petits rythmes-mots, à cause de leur subordination au rythme phraséologique, y échappent plus aisément. Cependant, malgré ces réserves, après avoir analysé mot par mot un grand nombre de messes et de motets de nos vieux maîtres, nous pouvons affirmer que *les mots traités rythmiquement* (c'est-à-dire avec finale sur le premier temps) sont en immense majorité sur les mots renfermés dans l'étroite enceinte de la mesure.

Il va sans dire que dans une telle statistique nous n'avons pas compris les auteurs plus modernes qui, oubliant les règles de leurs devanciers et obéissant aux principes erronés des XVIe et XVIIe siècles sur l'accentuation latine, s'obstinent à allonger des accents qu'ils

placent tous sur les temps forts de la mesure. Tout cède devant cette prétendue nécessité; aussi à quelle récitation heurtée n'arrivent-ils pas? Au lieu du rythme des anciens, souple celui-là et si vraiment grégorien, qui pénètre jusqu'aux moëlles de la phrase, ils nous donnent des récitatifs où la raideur métrique et le trivial se disputent l'avantage : un seul exemple tiré d'un *Credo* entièrement syllabique d'Ottavio Pitoni, maître romain né en 1657, mort à Rome en 1743. Nous l'empruntons à Proske. (t. I. p. 223.)

Et | re- sur-ré- xit | tér- ti- a | dí- e se- | cún-dum | scrip-tú- | ras.

Et a- | scén- dit in | cæ- lum | sé- det ad | déx- te- ram | Pá- | tris.

Et | í- te- rum ven- | tú- rus est cum | gló- ri- | a,

ju- di- | cá- re | ví- vos et | mór- tu- | os. cú- jus | ré- gni non | é- rit | fí- | nis.

La plus belle harmonie ne saurait détruire l'impression pénible qui résulte d'une semblable rythmopée.

A la fin des cinq phrases, Pitoni garde encore la règle rythmique et fait coïncider la fin du dernier mot avec le premier temps de la mesure, mais à l'intérieur des phrases, nous ne trouvons plus qu'une succession de mots enserrés dans des mesures purement matérielles. C'est le contraire des anciens : ceux-ci organisaient la durée des notes de manière à ménager autant que possible la coïncidence des fins de mots et des premiers temps; les modernes, comme Pitoni, s'efforcent d'arriver avant tout à la concordance de l'accent et du frappé métrique.

Il nous paraît donc incontestable que les plus anciens auteurs regardaient le touchement comme indifférent à toute dynamie. On se demandera peut-être comment ce premier temps sans intensité distinctive pouvait encore servir de point d'appui, de touchement au rythme. Il nous semble que la réponse est aisée.

La marche binaire du rythme était pour les compositeurs la base sur laquelle ils appuyaient d'ordinaire toute leur rythmique. Ce retour régulier du touchement le dispensait d'être fort; car en vertu même de cette régularité, et une fois l'élan donné, chaque ictus appuyé sur un accent, sur une syllabe finale, voire même sur une pénultième faible, sur un son prolongé comme dans la syncope, ou enfin sur un pur silence, était rangé à sa place précise par le sentiment musical dressé à ce mouvement régulier.

Toutefois n'était-ce là qu'un rythme *élémentaire,* le fond régulier, le canevas sur lequel se déployaient les rythmes les plus riches et les plus variés. Mais si magnifique que fût cette variété, ce mouvement binaire d'élan et de repos, de levé et de baissé était toujours

latent et comme sous-entendu dans les profondeurs du rythme ; car tout était *rythme* depuis la base jusqu'au faîte, dans ces larges constructions musicales : la lourde et matérielle mesure n'y remplissait aucun office.

S'il en est ainsi, dira-t-on, le rythme indépendant de l'intensité, comme celui que vous venez de décrire ne saurait se rencontrer en dehors d'une musique à base mesurée régulière, et par conséquent ne saurait en aucune façon convenir au chant grégorien qui, par essence, est entièrement libre de toute marche régulière uniforme et arrêtée d'avance : l'intensité ne devient-elle pas ici indispensable pour distinguer les pas du rythme? Qui avertira l'oreille de la place des ictus si ce n'est le temps fort?

Toute notre étude de rythmique grégorienne répondra à cette difficulté. En attendant, n'est-ce pas par trop appauvrir les ressources du rythme que de lui supposer seulement ces deux moyens exclusifs de se manifester : l'intensité et, à son défaut, la régularité des mesures.

C'est en avoir une idée bien incomplète. Le rythme a mille ressources pour se rendre sensible, même lorsqu'il est entièrement libre et que le retour des ictus se fait à des intervalles inégaux. Et puis ne serait-il pas étrange que la musique grégorienne plus libre encore que la polyphonique fût soumise à cet esclavage du temps fort que celle-ci, toute mesurée qu'elle est, n'entend pas subir.

Encore un peu de patience et cette difficulté sera facilement levée.

Telle était la rythmique ancienne sur le point particulier que nous avons étudié. Elle est encore bien méconnue du moins théoriquement ; car, par suite de leur éducation et de leurs habitudes, d'excellents musiciens, malgré le charme indéfinissable qu'ils éprouvent à l'audition des plus anciens polyphonistes, ne consentent pas encore à admettre la légitimité de leurs procédés : il y a contradiction entre leur plaisir artistique et leurs principes. Tous n'en sont pas là, beaucoup de compositeurs et d'écrivains mettant franchement de côté leurs préjugés ne craignent pas de dire : c'est beau, donc c'est juste et légitime ; et dans leurs œuvres ils rendent pleine justice aux théories rythmiques des polyphonistes. Nous n'en voulons donner qu'une preuve en terminant cette première partie de notre étude. Nous l'empruntons à la *Tribune de Saint Gervais*. (Mai 1901.)

Dans une série d'articles consacrés au musicien français Jacques Mauduit (1557-1627), collaborateur du fameux Jean Antoine de Baïf, auteur d'un système de poësie lyrique française mesurée à l'imitation des mètres grecs et latins, Michel Brenet a l'occasion de rappeler l'opinion de Becq de Fouquières sur l'insuccès de ce système. Cet auteur moderne l'attribue naturellement au manque de concordance des accents ou temps forts du texte avec les temps forts ou frappés de la phrase musicale. Voici la réponse remarquable de Michel Brenet à cette assertion : « Une telle orientation de la pensée de Baïf était impossible, « attendu que, dans le temps où il vivait, la structure de la phrase musicale, entièrement « différente de ce qu'elle devint à une époque plus moderne, ne subissait pas encore le joug « tyrannique de l'alternance immuable du temps fort et du temps faible ; la musique de « danse, seule, s'y soumettait par nécessité : mais la composition artistique, tout en se

« servant quelquefois de thèmes populaires empruntés à des chansons à danser, conservait « aux parties vocales la libre allure de mélodies autonomes, qui se superposaient sans « s'enfermer graphiquement entre des barres de mesure, sans abdiquer chacune leurs allures « personnelles, et les confondre dans l'uniforme et régulier retour d'un levé et d'un frappé « symétriques. Si compliquée que fût la polyphonie et si profane que l'eussent rendue les « compositeurs de chansons, elle se trouvait encore trop rapprochée de ses origines liturgiques « pour que fût consommée, par la victoire du geste sur la parole et du rythme périodique « de la danse sur le rythme oratoire du chant grégorien, *une complète laïcisation de l'art.* »

Sous une plume laïque, cette dernière expression est assez originale; nous n'aurions pas osé l'employer par égard pour les nombreux musiciens laïques qui embrassent nos opinions rythmiques. Cependant nous y applaudissons.

Après avoir constaté le rôle et la place de l'accent latin dans la musique ecclésiastique qui touche de plus près à la tradition grégorienne, voyons maintenant si, dans l'Ecole de Solesmes, nous avons *laïcisé* l'art grégorien en l'asservissant à la mesure et au rythme périodique et intensif de la danse.

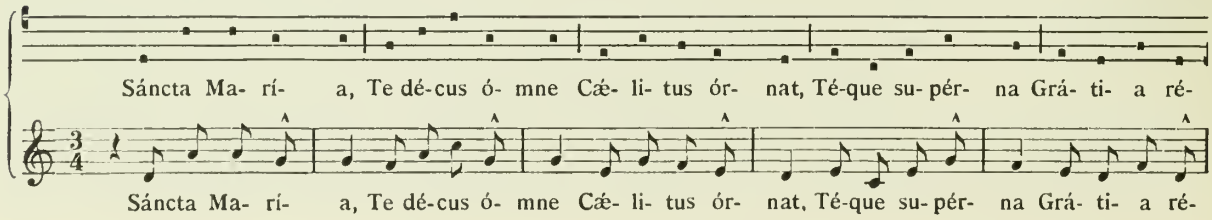
CHAPITRE II

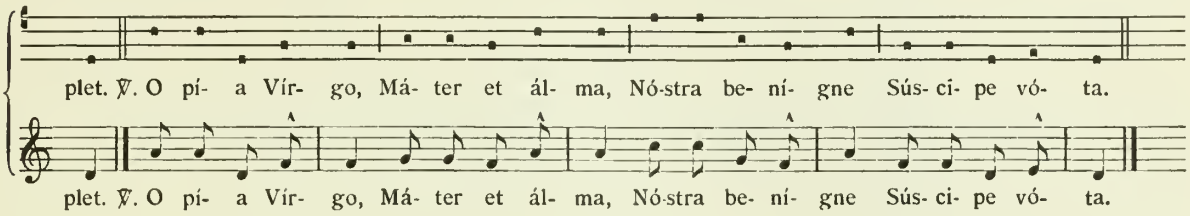
L'ACCENT TONIQUE LATIN ET L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉCOLE DE SOLESMES

La réponse à cette question ne souffre pas d'hésitation.

La théorie rythmique grégorienne de Dom J. Pothier repose en grande partie, c'est une chose bien connue, sur l'observation parfaite de l'accent et sur la prononciation correcte des mots latins. Or le savant auteur des *Mélodies grégoriennes* a toujours enseigné, d'abord en termes assez confus, ensuite avec une clarté de plus en plus nette que la meilleure manière de bien accentuer, de bien faire ressortir l'accent et de le traiter conformément à sa nature est de le placer à l'élan, à l'arsis du mouvement rythmique, c'est-à-dire en langage moderne au *levé* de la mesure. Bien loin de sacrifier l'accent, on lui donne ainsi, d'après Dom J. Pothier, sa vraie place et, du coup, on conserve au mot son unité parfaite et son rythme naturel. Et afin qu'aucun doute sur sa pensée ne soit possible, le docte Abbé condescend, malgré ses répugnances légitimes pour la notation musicale moderne, à transcrire avec croches, noires et barres de mesure quelques pièces de chant. Comment place-t-il les accents toniques? Voici!

Revue de chant grégorien, Octobre 1901. p. 33 et 36.





On le voit, toutes les barres sont précédées d'un accent tonique.

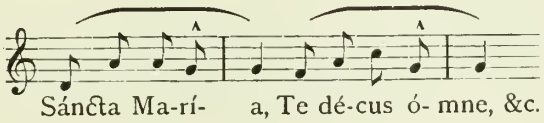
La mise en regard des deux notations fait sauter aux yeux leurs différences; la place des barres est surtout à remarquer.

Tandis que les notes et les syllabes correspondantes dans chaque notation sont placées régulièrement l'une sous l'autre, les barres seules sont en désaccord.

En chant grégorien, les barres sont *rythmiques;* elles ont pour but de limiter nettement les incises, qui se meuvent et se développent entre chaque barre. Leur place est à la fin de chaque petit membre de phrase. Ainsi sont clairement représentées et distinguées les diverses unités rythmiques qui entrent dans la composition du grand rythme de la phrase.

En musique moderne, les barres sont *métriques;* elles marquent les mesures qui nous sont présentées par tranches, une à une. Si l'on se laissait prendre par la vue on croirait que les éléments qui composent une mesure forment un tout satisfaisant par lui-même, tandis qu'ils ne forment qu'une simple *entité métrique*, une partie de rythme. Le rythme, lui, n'est pas même représenté; si les paroles n'étaient pas là pour nous rappeler que le sens littéraire, mélodique et rythmique n'est terminé qu'après la barre de mesure, rien ne nous l'indiquerait. La barre coupe intempestivement le mot, le rythme et la mélodie, au moment même où tous vont finir.

La musique moderne possède, il est vrai, la liaison pour corriger ce triple inconvénient, et les bons auteurs s'en servent adroitement; mais l'emploi de ce signe ne fait que mieux mettre en évidence l'inconséquence des barres :

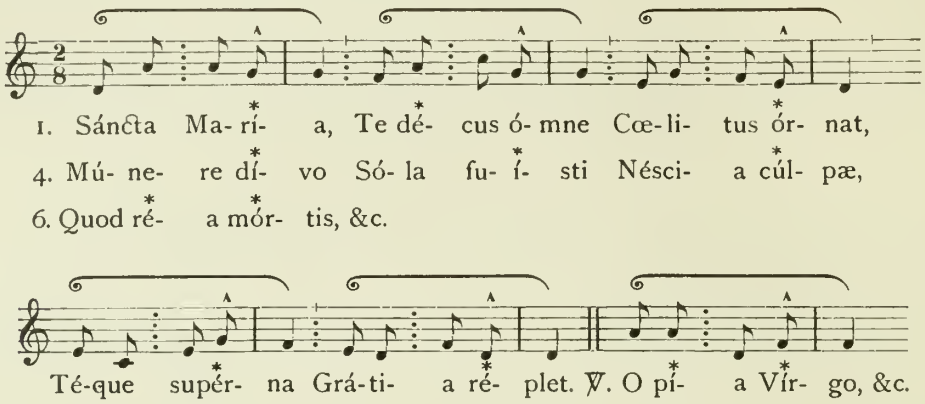


Toutefois, ce qui de nouveau ressort nettement de cette notation, c'est que les rythmes sont *à cheval sur les mesures*.

Mais étudions ce chant jusque dans ses plus petites divisions rythmiques.

Il est noté à ¾; chaque temps (♩) monnayé en deux croches, comprend deux syllabes; mais rien ne nous empêche, dans une analyse, de considérer ces deux croches comme deux temps simples; nous aurions ainsi une suite de mesures à $^2/_8$. Voyons comment à l'intérieur de ces petits groupements se trouvent placées les syllabes accentuées et les syllabes finales. C'est l'analyse que nous avons déjà appliquée aux polyphonistes anciens.

Une nouvelle transcription à $^2/_8$ ne sera pas inutile.



On reconnait ici le procédé des anciens maîtres et nous pouvons assurer que D. J. Pothier n'a pas cherché à les imiter.

1° Tous *les rythmes* — nous appelons ainsi les incises comprises sous une même liaison — se terminent sur la finale des mots; et, en remontant vers le début de la phrase, les accents toniques sont placés tantôt au levé, tantôt au frappé, selon le besoin. Il est vrai que « la facture régulière de cette composition en fait nécessairement un chant mesuré (1) », mais il importe peu que ces mélodies soient ou ne soient pas mesurées : la loi rythmique qui autorise l'accent fort au levé trouve son application dans la musique libre comme dans la musique mesurée. Nous le verrons.

2° *A l'intérieur des rythmes*, les mots sont tantôt renfermés dans les mesures — *sancta* — *téque* —, tantôt il les débordent; c'est le cas le plus fréquent :

Te dé- | cus — *cæli- | tus*, &c.

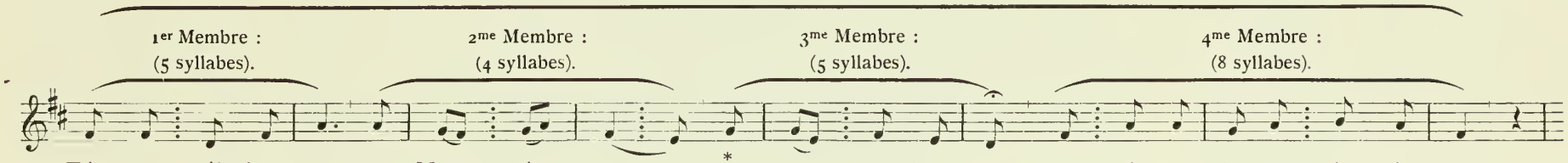
Ces deux faits, qui paraissent contradictoires, peuvent se produire, avec des textes différents, dans la même incise musicale, comme on peut le remarquer dans la première incise où les paroles *Sáncta María* — *Múnere dívo* — *Quod réa mortis*, sont rythmés de la même manière, malgré leur accentuation différente; tant il est vrai que l'unité rythmique principale est celle de l'incise, du membre; et, que parfois le mot lui-même, tout en possédant son rythme propre, est soumis et doit obéir à cette unité puissante qui lui est supérieure.

Tota pulchra es. — Voici un autre morceau transcrit en musique par Dom J. Pothier (2). Afin de permettre aux lecteurs d'étudier les mêmes faits, nous transcrivons ici toutes les strophes rythmiques de cette pièce.

(1) Dom J. Pothier, Revue du Chant Grégorien, l. c., p. 35.
(2) Revue du Chant Grégorien. Octobre 1899, pp. 33 et 37.

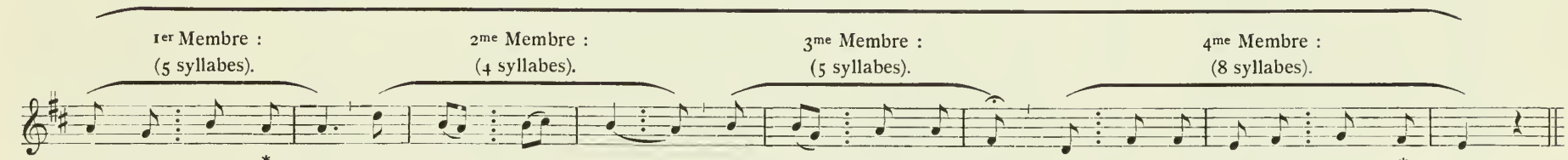
TOTA PULCHRA ES.

Première Partie :



1. Tó- ta púl- chra es, o Ma- rí- a, to- ta pul- chra es, Et má- cu- la non ést in te.
2. Tu pro- gré- de- ris ut au- ró- ra vál- de rú- ti- lans, Af- fers gáu- di- a sa- lú- tis.
3. Sic- ut lí- li- um in- ter spí- nas : in- ter fí- li- as Sic tu Vir- go be- ne- dí- cta.
4. In te spés ví- tæ et vir- tú- tis, ó- mnis grá- ti- a Et vi- æ et ve- ri- tá- tis.
5. Hór- tus con- clú- sus, fons si- gná- tus, Dé- i Gé- ni- trix, Et grá- ti- æ pa- ra- dí- sus.
6. In tér- ra nó- stra vox au- dí- ta, vox dul- cís- si- ma, Vox túr- tu- ris, vox co- lúm- bæ;

Seconde Partie :



1. Quam spe- ci- ó- sa, quam su- á- vis in de- lí- ci- is Con- cé- pti- o il- li- bá- ta.
2. Per te ór- tus est Chrí- stus Dé- us, sól ju- stí- ti- æ, O fúl- gi- da pór- ta lú- cis.
3. Tú- um re- fúl- get ve- sti- mén- tum ut nix cán- di- dum Sic- ut sol fá- ci- es tú- a.
4. Post te cur- ré- mus in o- dó- rem su- a- vís- si- mum Tra- hénti- um un- guentó- rum.
5. Im- ber 'áb- i- it et re- cés- sit, hí- ems trán- si- it, Jam fló- res ap- pa- ru- é- runt.
6. As- sú- me pén- nas, o co- lúm- ba for- mo- sís- si- ma! Súr- ge, pró- pe- ra et vé- ni.

Nous avons marqué d'un astérisque les accents *au levé*.

Tous ces petits membres de phrase de quatre, de cinq syllabes, en réalité pas plus longs que des mots, ont leur rythme propre, individuel, distinct, terminé *au baissé*, premier temps de la mesure, sur la dernière syllabe. En cela, ils ne font que suivre la loi rythmique : « Tout rythme complet se repose sur un premier temps de mesure. »

A l'intérieur de ces rythmes, la place de l'intensité fixée par les accents, peut varier; mais rien ne change dans la *marche* du rythme. Voici trois textes de la première incise; les trois accentuations sont bien différentes, et cependant le mouvement rythmique ne subit aucune modification :

Tó-ta | púlchra | es

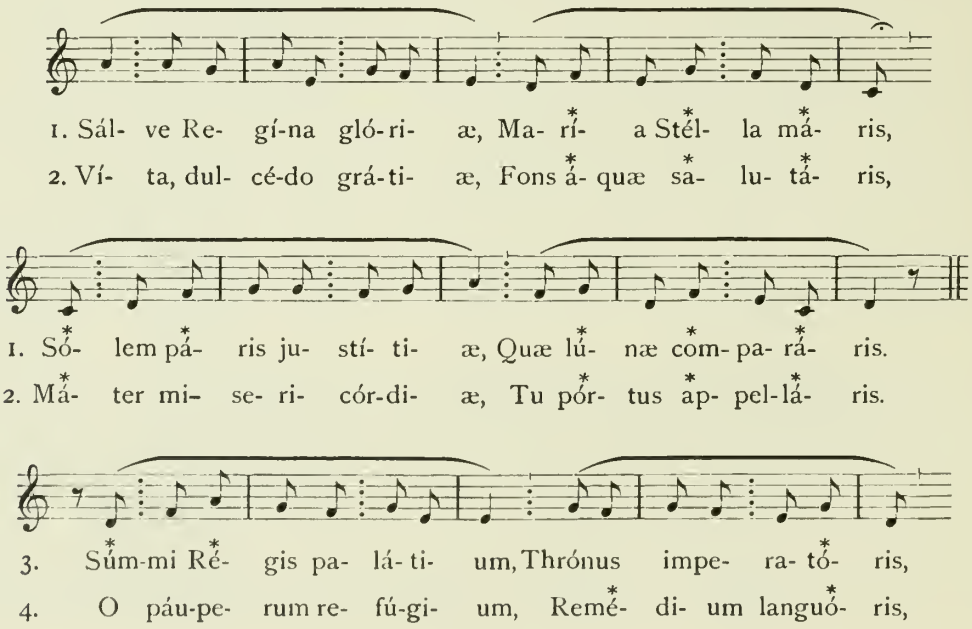
Hórtus | conclú- | sus

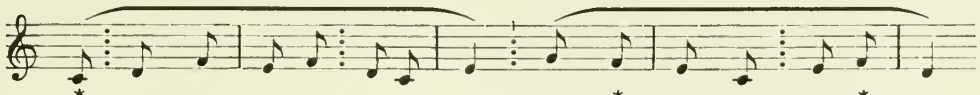
In tér- | ra nó- | stra

Toujours l'élan, l'impulsion, part de la première syllabe, s'appuie sur la troisième, et se repose sur la cinquième. Les différences d'accentuation, d'intensité, les mots avec leur forme variée, demeurent; mais tout cela est comme englobé et fondu dans l'entraînement de l'unique rythme, de l'unique mélodie qu'est ce petit membre de phrase.

Signalons au quatrième membre, deuxième verset, une pénultième faible — *gaudia* —, marquée d'un *touchement;* encore une ressemblance avec les procédés de l'antique polyphonie. Ce qui nous montre aussi combien légers sont parfois les appuis du rythme.

Salve Regina gloriæ. — Nous trouvons une troisième transcription en musique moderne due à Dom J. Pothier. *Revue du Chant Grégorien*, Décembre 1899, pp. 65 et 70.





3. Spón- si re- cli- na- tó-ri- um, Tu spón- sa Cre- a- tó- ris.
4. Dí- gnum Dé- i sa- crá-ri- um, Vas æ- tér- ni splendó- ris.

Dom J. Pothier n'a transcrit que la première strophe; nous y ajoutons les trois suivantes, mises en musique conformément à son système, afin que l'on puisse étudier la place des accents. Cette fois les rythmes sont plus longs, ils ont huit et sept syllabes. A l'intérieur des rythmes les procédés déjà exposés, relativement à l'accent sont les mêmes; nous n'avons rien à ajouter.

Mais toutes ces pièces sont mesurées. Dom J. Pothier professe-t-il la théorie de l'accent au levé dans le rythme libre du chant Grégorien?

Nous l'avons déjà dit (p. 128); pour l'auteur des *Mélodies Grégoriennes*, la place naturelle de l'accent latin est à l'élan, à l'arsis du rythme; au levé de la mesure, comme nous disons maintenant. Ce principe trouve tout d'abord son application dans le chant grégorien, objet particulier de ses études. Sans doute, le docte bénédictin n'a pas formulé cette féconde vérité du premier coup, ni avec toute la clarté désirable. A cela rien d'étonnant; mais elle était en germe à chaque page des *Mélodies Grégoriennes*, et surtout dans la théorie de l'accent latin, exposée dès 1880 dans cet ouvrage; théorie empruntée aux travaux des philologues modernes, qui eux-mêmes s'appuient pour déterminer la nature de l'accent latin sur les témoignages les plus explicites des grammairiens latins.

Quant à la *pratique*, l'accent *enlevé*, comme nous disions alors, a toujours été en honneur au chœur de Solesmes dans l'exécution des mélodies liturgiques. Dès le début nous chantions ainsi instinctivement, naturellement, sans trop comprendre ce que nous faisions, sans nous rendre compte, dans les premières années du moins, de l'importance capitale de ce mince détail de la rythmique grégorienne, et même sans nous apercevoir qu'il était en contradiction flagrante avec le procédé de nos modernes compositeurs.

Mais il est nécessaire et intéressant de retracer ici en quelques pages le développement de cette théorie, dans l'École de Solesmes et parmi ses amis. Nous reconnaîtrons en même temps le point précis où nous en sommes à l'heure actuelle, et nous essaierons à notre tour de la résumer, de la préciser, de la codifier, de la compléter s'il y a lieu, en lui donnant une forme didactique et pratique.

Nous ne ferons donc dans ce qui suit que justifier le procédé de Dom J. Pothier, et en donner la raison.

Nous commençons naturellement par les *Mélodies Grégoriennes*.

Dans cet ouvrage, Dom J. Pothier embrasse la doctrine de l'immense majorité des grammairiens et philologues modernes sur la nature de l'accent. Comme eux il leur attribue avant tout un caractère purement musical.

« Dans les temps classiques, dit-il, le sens propre des divers accents (aigus et graves) se rapporte à une idée de ton, de modulation, nullement à celle de force et d'intensité. »

Quant à la quantité, l'accent est bref, et ce n'est que plus tard, au IVe et au Ve siècles, vers l'époque grégorienne, qu'il est devenu fort.

Mais arrivons au *mot*.

Nous trouvons dans les *Mélodies Grégoriennes* une page absolument parfaite sur le *mot*, sa formation, sa nature, son accentuation, sa prononciation; nous pouvons la mettre à la base de nos études rythmiques; bien qu'elle ne soit pas explicite sur le sujet du rythme proprement dit, cependant elle contient en germe toute la théorie solesmienne. C'est une page classique; elle a passé dans nombre de Méthodes.

Résumons et citons.

Comment se forment les mots? Avec des syllabes.

Suffit-il de juxtaposer des syllabes pour former un mot? Non. « Ce qui constitue le mot, lui donne sa forme, son existence comme mot, ce n'est pas la simple juxtaposition des syllabes. Il ne suffit pas en effet que celles-ci se succèdent simplement, si elles ne se fondent en un seul tout, en un tout indivisible, comme l'idée que ce tout est appelé à exprimer. Les syllabes par elles-mêmes, prises isolément, n'expriment rien de distinct ni de complet; c'est seulement par leur jonction, ou plutôt par leur fusion, qu'elles disent quelque chose. Que ma pensée, par exemple, se porte sur la ville de *Rome*, pour l'exprimer, je dis : *Roma;* mais parce que l'objet de l'idée est un, et qu'il ne peut se partager par moitié, sur chacune des deux syllabes du mot, j'émets celui-ci tout entier *comme d'un seul mouvement*. Ce phénomène, qui imprime ainsi un mouvement unique à la série des syllabes qui composent chaque mot, *constitue l'essence même de l'accentuation*. »

Ecoutez l'émission d'un mot latin *Déus*, *Dóminus*, *redémptor*, *muliéribus*, etc... accentué régulièrement. « Chaque mot est produit par une *impulsion unique* qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point culminant de sa force sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient expirer pour ainsi dire sur la fin du mot. Jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit prononcée la voix semble *monter;* elle retombe ensuite sur la dernière syllabe du mot, et s'y *repose* un instant avant de prendre un nouvel essor. »

On ne peut dépeindre avec plus d'exactitude la prononciation du mot latin *isolé*.

Dans ce premier texte écrit en 1880, Dom J. Pothier, qu'il en ait eu conscience ou non, posait les bases de la rythmique grégorienne. En décrivant la prononciation et l'accentuation du mot latin, il en décrivait en même temps le rythme. Toutefois à ce moment la chose était loin d'être aussi distincte qu'elle l'est maintenant.

Voici en effet les enseignements qui étaient alors donnés au chapitre XIII du même ouvrage (p. 178) : « Du rythme propre au chant grégorien. » Ils peuvent être résumés en en quelques propositions.

« Les divisions sont les premières conditions du rythme. »

« Dans le chant grégorien, les divisions sont produites par les mots, les membres de phrase et les phrases. »

« Ces divisions pour être agréables à l'oreille doivent être bien proportionnées entre elles et avec le tout. »

« La proportion dans les divisions constitue le rythme. »

Bonne accentuation, bon phrasé, ces deux mots renferment tout le secret du rythme grégorien.

Telles sont, en quelques mots, les doctrines rythmiques dans le livre des *Mélodies;* elles sont établies sur les témoignages les plus positifs de Guy d'Arezzo, d'Aribon, d'Hucbald; et, depuis vingt ans, elles triomphent des attaques réitérées de plusieurs sortes d'adversaires.

« Les *Mélodies Grégoriennes*, dit fort bien le R. P. Lhoumeau, l'un des plus intelligents disciples de Dom J. Pothier, avaient en particulier sur ce point distancé de beaucoup les ouvrages précédents... Toutefois, la théorie du rythme n'était pas complètement formulée. »

Ce n'était en effet qu'une première exposition des lois rythmiques du chant grégorien. Avec le temps, la réflexion, la pratique surtout, la théorie devait se développer tout naturellement; et, par ce développement, répondre victorieusement à une critique assez fondée d'ailleurs, et formulée de tous côtés à propos de la largeur même, du vague de ces lois, et de l'embarras réel dans lequel elles laissaient trop souvent les praticiens sur de nombreux points de détail.

En effet, dès 1891, nous trouvons, dans les quelques pages qui précèdent le *Compendium* de Solesmes, des principes plus précis sur l'émission du mot latin et sur son rythme.

« Chaque mot doit former un tout, et dans le chant syllabique se proférer d'un seul mouvement » (p. 7). C'est ce que nous avaient dit les *Mélodies Grégoriennes.*

Mais voici qui est en progrès : « Ce mouvement se compose de deux parties : la partie forte, appelée *arsis*, la partie faible appelée *thésis* (1).

« Le mouvement qui, dans la lecture et dans le chant syllabique, entraîne toutes les syllabes d'un même mot, doit être ménagé de telle sorte qu'il vienne finir avec le mot, en

(1) « Les Latins ont traduit le mot ἄρσις par *sublatio* ou quelquefois par *elevatio*, et le mot θέσις par *positio* ou *depositio; sublatio*, la partie ascendante du mouvement, le point culminant de l'élan; *positio*, la partie descendante, celle où l'élan tombe et s'arrête.

Comme équivalent d'*arsis* et de *thesis*, les auteurs se servent aussi des mots *intentio* et *remissio : intentio*, la partie *tendue*, l'effort du mouvement; *remissio*, la partie où cet effort se *relâche* et s'éteint.

Ces expressions, *arsis* et *thesis*, *sublatio* et *positio*, *intentio* et *remissio*, usitées par les grammairiens pour indiquer les deux parties d'un mouvement dans le rythme de la phrase, sont également employées par les musiciens soit dans le même sens, c'est-à-dire dans le sens rythmique, soit dans un autre sens qui est le sens mélodique.

Souvent en effet, pour les musiciens, *arsis*, c'est le mouvement ascendant de la mélodie, celui par lequel la voix donne une note qui relativement à une autre est sur un degré plus élevé de l'échelle musicale; *thesis*, c'est le mouvement opposé, le mouvement descendant, l'émission d'une note relativement plus basse que sa voisine.

Comme nous nous occupons uniquement ici du rythme du chant, c'est uniquement aussi à l'acception rythmique des mots *arsis* et *thesis* que nous nous attachons pour le moment ».

(Dom. J. Pothier. *Principes pour la bonne exécution du chant grégorien*, Solesmes, 1891).

tombant doucement sur la dernière syllabe. Pour cela l'impulsion ne prend sa complète extension et n'arrive au point culminant de sa force qu'un peu avant la fin du mot, c'est-à-dire à la pénultième ou à l'antépénultième syllabe : celle-ci est ainsi mise en relief *pour servir de point de départ ou d'arsis à la cadence du mot;* le point d'arrivée de cette cadence est la *thésis*, qui coïncide avec la dernière syllabe.

« Dans la marche du chant, par l'arsis on lève le pied, par la thésis on le pose; ce qui fait un pas, un seul mouvement.

« Il est nécessaire *à l'unité du mouvement rythmique et à l'unité du mot* que ces deux parties, l'arsis et la thésis, s'appellent toujours l'une l'autre, conduisent la voix de l'une sur l'autre, en sorte que la seconde arrive comme la suite de la première.

« L'accentuation latine consiste à bien observer dans le mot l'arsis et la thésis.

« L'arsis, dans un mot, porte sur la syllabe dite accentuée; la thésis, sur la finale. »

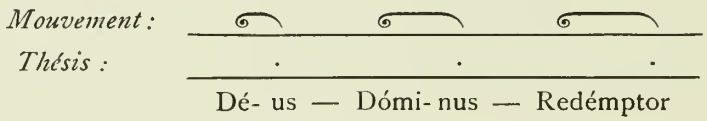
Tout ceci jette une grande lumière sur une partie de la question rythmique, laissant encore dans l'ombre une autre partie.

Précisons ce qui se trouve dans ce texte.

Si nous ne nous trompons, il faut distinguer le mouvement, et ses deux parties : l'arsis, et la thésis.

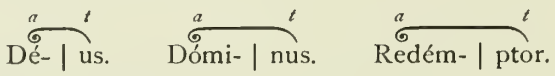
Le mouvement. — Il est unique et enveloppe le mot tout entier, quelle que soit sa longueur : il commence avec le mot et se termine avec lui sur la dernière syllabe. Nous le marquons ci-dessous par une liaison.

Thésis. — Sa place ne présente aucune difficulté et c'est pour cette raison que nous en parlons d'abord. Elle porte sur la finale, elle est le point d'arrivée du mouvement. Nous la signalons par un point.



Voici qui est plus délicat :

Arsis. — Le début du texte cité « le mouvement se compose de deux parties : la partie forte, appelée *arsis*, la partie faible, appelée *thésis*, » semble indiquer que l'arsis comprend toute la première partie du mouvement en dehors de la thésis, c'est-à-dire tout le mot sauf la dernière syllabe.



Mais la suite du même texte ne permet pas de nous arrêter à cette pensée. Nous lisons : La syllabe accentuée, pénultième ou antépénultième, « *sert de point de départ ou d'arsis à la cadence du mot.* » Et plus loin : « L'*arsis*, dans un mot, porte sur la syllabe dite accentuée. »

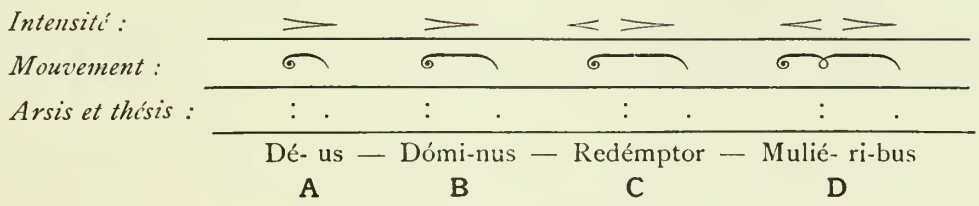
L'arsis alors ne commencerait qu'à l'accent.

Il y aurait donc deux points de départ à distinguer :

1° le point de départ du mouvement unique qui commence avec le mot; c'est l'élan du mot;

2° Un second point de départ sur l'accent qui ne serait autre que l'*arsis*.

Voici, au moyen de signes l'idée que nous nous formons de cette théorie; nous indiquons l'arsis à l'aide de deux points superposés (:). Afin qu'il n'y ait aucune équivoque sur la force de l'accent dans les mots, nous marquons d'un signe spécial (≺ ≻) l'intensité. Son point culminant porte toujours sur la syllabe accentuée.



Dans les mots commençant par l'accent (A, B), les deux points de départ du mot et de l'arsis se confondent et ne font qu'un, le mouvement est vraiment unique.

Dans les mots débutant par des syllabes antétoniques (C, D), ils seraient distincts, et l'arsis, commençant seulement avec la syllabe accentuée, au lieu de se confondre avec l'élan du mot, ne serait plus qu'un moment, qu'un point de passage dans cet élan. Les syllabes antétoniques ainsi n'appartiendraient pas à l'arsis, mais seulement à l'impulsion ou mouvement du mot.

En résumé, dans ces longs mots, trois parties au lieu de deux :

1° la partie antétonique ou antéarsique;

2° la partie arsique; d'une syllabe dans red*ém*ptor, de deux syllabes dans muli*éri*bus;

3° la partie thétique, c'est-à-dire la dernière syllabe.

Nous exposons simplement cette théorie sans en discuter le détail, sans dissiper pour le moment les obscurités que soulève le double point de départ. Quoiqu'il en soit, un grand pas a été fait : le principe rythmique de l'*arsis* et de la *thésis*, de l'élan et du repos, depuis longtemps passé dans la pratique, a pris place dans la théorie. Il n'y a plus qu'à le développer.

De plus, un grand principe a été posé : celui de l'identité du rythme et du mot.

Le même document nous donne la pensée de Dom J. Pothier sur la manière de relier les mots entre eux dans la phrase.

« Les mots doivent être distincts les uns des autres, sans cesser pour cela d'être reliés entre eux, pour qu'il y ait phrase. »

« Les mots se distinguent les uns des autres dans la phrase par le seul fait que l'accentuation amène la *thésis* ou la fin du mouvement, sur la fin du mot. »

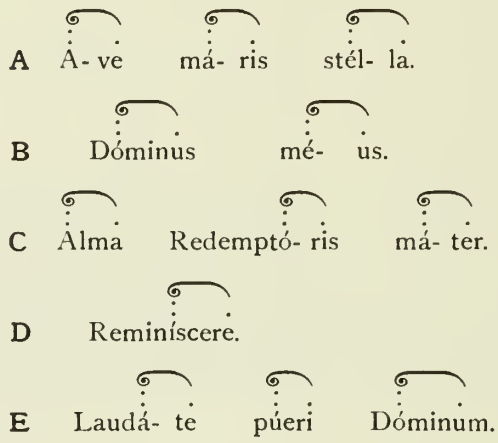
« Mais cette distinction produite par la thésis n'est pas une séparation réelle, une division proprement dite. Elle n'est telle, du moins dans la lecture et dans le chant syllabique, qu'à la fin de la phrase, ou du membre de phrase,... »

« Dans le courant de la phrase, lorsque deux mots sont intimement unis par le sens,... la thésis se fait sans arrêt sensible. Le mouvement, qui de la syllabe accentuée est tombé sur la finale, se relève aussitôt, une fois cette finale prononcée, pour se reproduire de la même sorte, par arsis et thésis, sur le mot suivant. »

« Lorsque le sens de la phrase le permet, le mouvement se relève moins vite, et la thésis se prolonge. C'est ce qui se produit surtout aux incises et aux membres de phrase...»

Si nous résumons les lignes précédentes en une proposition nous dirons :

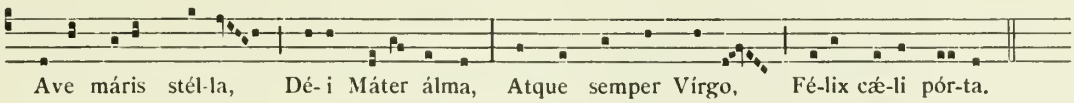
Tout mot dans la phrase conserve son rythme propre, individuel; et, c'est de la réunion de ces rythmes individuels que se forment le rythme-membre, le rythme-phrase.



Il suffirait donc, pour relier les mots et en faire des phrases, de les juxtaposer les uns aux autres en leur conservant l'*arsis* et la *thésis* qu'ils possèdent comme mots *isolés*.

Évidemment cette règle générale qui a dans certains cas son application exacte paraît avoir des exceptions qui ne sont pas mentionnées ici; car, les exemples en transcription musicale cités plus haut nous offrent des cas où certains mots, à l'intérieur des phrases, sont dépourvus de thésis, ils sont alors considérés comme temps composés. Si on prenait cette règle à la lettre, et qu'on l'appliquât dans toute sa vigueur, n'aurait-on pas souvent, au lieu de phrase, des mots isolés, individuellement bien rythmés, mais simplement juxtaposés, sans liaison, sans enchaînement entre eux? Il y aura sur ce point encore quelques éclaircissements à apporter; de même aussi sur nos syllabes *antétoniques* qui ne trouvent pas de place dans la phrase, et que Dom J. Pothier appelle syllabes de pure récitation.

Un texte musical, commenté et rythmé par Dom J. Pothier, va nous permettre de dégager un peu plus sa pensée. Nous le trouvons encore dans la *Revue du Chant Grégorien*, Janvier 1895, pp. 83-4. Il s'agit de l'*Ave maris stella*.



Après avoir expliqué la composition de cette hymne au rythme spondaïque (syllabe accentuée, syllabe atone), Dom J. Pothier fait remarquer que tous les accents sont susceptibles de recevoir plusieurs notes dans le chant comme à *Mater*, et que cependant « cet allongement mélodique de la syllabe s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours sur la syllabe non accentuée. »

« Ceci semblera paradoxal, inadmissible à certains musiciens... Nous ne pouvons, pour complaire aux modernes, changer ce qui nous vient des anciens... »

Nous ne saurions trop attirer l'attention des lecteurs sur le fait signalé ici : sans cesse, dans les cantilènes grégoriennes, l'accent latin se présente avec une seule note, tandis que la syllabe finale des mots se trouve chargée de notes.

L'explication est fort simple : elle est basée sur la nature et la raison d'être de l'accent.

« Celui-ci sert à donner du mouvement à la récitation et au chant : la note ou la syllabe accentuée est une note ou une *syllabe d'élan*, qui amène une note ou une syllabe plus tranquille, plus posée. Ces deux parties, l'une caractérisée par un effort, une tension de la voix, *intentio vocis*, par une sorte de relief et d'élévation de la voix, *elevatio vocis*, l'autre, par un adoucissement, une relâche, *remissio*, et comme un abaissement et un repos de la voix, *depositio vocis*, sont corrélatives : la première appelle la seconde ; et de même qu'en marchant, lever le pied et le poser ne font qu'un pas, ainsi dans la lecture et dans le chant, deux syllabes que l'on émet de suite en mettant en relief la première pour ensuite retomber sur la seconde, ne font qu'un mot. »

« Le mouvement d'impulsion donné par l'accent à la pénultième ou à l'antépénultième du mot, et la descente ou l'affaiblissement de cette impulsion sur la finale relient les deux parties du mot et *constituent son unité rythmique*. La finale de ce mot (et aussi celle du neume dans une série purement mélodique) est pour le rythme un endroit où la voix peut à son aise s'arrêter et se reposer, parce que c'est une division. »

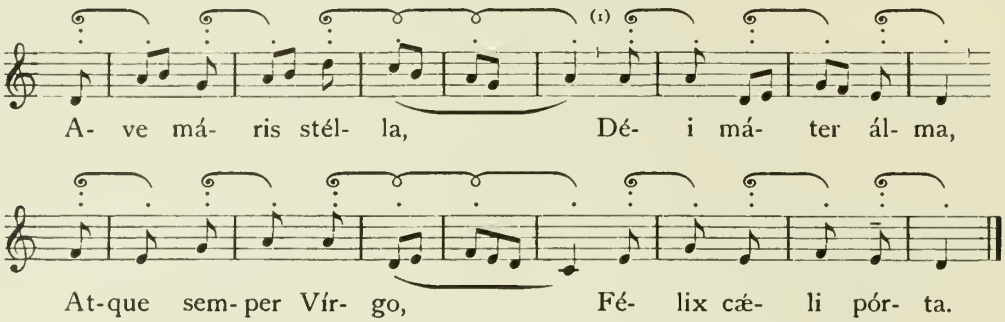
« Mais pour que cette division ne soit pas une séparation, pour que les mots se distinguent sans toutefois se disjoindre et que le lien de la phrase ne soit pas brisé, la finale reçoit des notes de surcroît qui servent de liaison entre les mots d'une même phrase, ou de conclusion dans la fin de la phrase. De là, dans notre hymne, les groupes de notes sur les dernières syllabes de *Ave*, de *maris*, de *Mater*, de *stella*, de *Virgo*. »

Le caractère léger, bref, vif, alerte, élancé, aigu et fort de l'accent est admirablement décrit, comme aussi celui de la dernière syllabe des mots, faible, lourde, longue, reposée, basse, finale.

Rien donc de plus naturel que de placer l'accent au levé du rythme, la finale au baissé.

N'oublions pas encore cette idée si profondément vraie, si vitale que l'union intime de l'arsis et de la thésis constitue l'union rythmique du mot.

Et maintenant si nous voulons transcrire en notation moderne cette hymne, en suivant les indications précises qui viennent de nous être données, nous aurons ce qui suit :

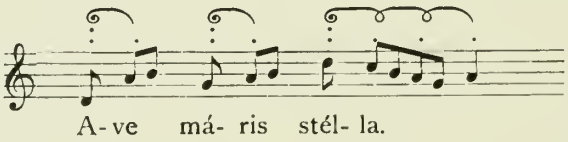


Avec cette notation, la pensée de Dom J. Pothier apparait très claire, très précise.

Tous les accents des mots sans exception sont au levé — et bien qu'ils soient au levé ils doivent conserver leur force ; — tous les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire à cheval sur la mesure. Exécutez cette hymne en *enlevant* bien chaque accent, en lui donnant son élan, sa forme arrondie, sans sécheresse comme sans lourdeur ; déposez doucement, faiblement, les syllabes finales des mots ; dans un même membre de phrase, liez bien les notes sans secousse, et vous aurez rythmé cette hymne avec art et avec goût.

Il n'est personne qui, avec une telle exécution ne sente que l'accent est vraiment le générateur du rythme. C'est lui qui *lance* le rythme, le *relève* aussitôt après qu'il a fléchi, et ainsi de suite.

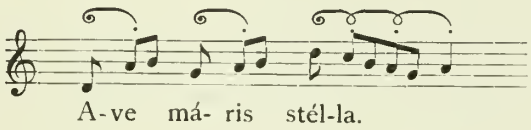
Toutefois, à notre avis, cette notation est loin d'être parfaite : elle est claire sans doute, mais elle présente un danger, surtout si nous la destinons aux musiciens modernes. La barre de mesure est trop souvent pour eux le signe d'un temps fort, d'un premier temps de mesure et non celui d'une déposition douce et tranquille du rythme. Elle devrait dans toute bonne musique indiquer la fin d'un rythme. Il est bon d'aller à l'encontre de cette méprise : supprimons cette barre de mesure ; mais comme il est nécessaire de marquer la déposition des rythmes, conservons soigneusement la place des thésis, en l'indiquant au moyen d'un point placé sur la note finale du rythme. Si nous gardions les deux points superposés pour l'arsis, nous aurions avec le point pour les thésis :



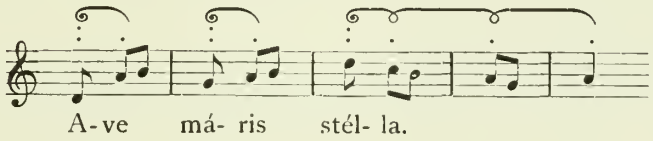
Pour simplifier encore cette notation nous pouvons supprimer, surtout dans le cas présent, les points d'arsis ; car il est évident que la note ou la syllabe simple qui précède immédiatement une thésis ne peut être qu'un levé, qu'une arsis. Il suffit donc de noter les

(1) Nous avons ici sur la dernière syllabe de *stella* une thésis prolongée. La thésis en effet peut aussi embrasser plusieurs temps composés rythmiques. C'est alors qu'elle prend le nom de *thésis prolongée*.

thésis afin de bien délimiter le rythme. La syllabe accentuée qui correspond à la note suffit pour lui donner son caractère ; car lorsque nous étudierons à fond la nature du rythme, nous verrons que les rythmes les plus simples, comme les plus compliqués, se déroulent toujours entre deux ictus principaux, l'un initial l'autre final.



Cette notation a aussi l'avantage de prévenir une autre erreur moderne que nous combattons dans cet ouvrage : *frapper l'accent*. Rien ne serait plus contraire au rythme svelte et gracieux de cette mélodie et à l'accentuation des paroles. En effet, si nous laissons la double ponctuation d'arsis (:) et de thésis (.), les musiciens, malgré le soin que nous prenons à répéter que les deux points arsiques indiquent le levé de la mesure, habitués qu'ils sont à frapper l'accent, ne manqueraient pas de rythmer de la manière suivante :



De spirituelle, d'ailée, cette mélodie devient, avec cette mesure, lourde et pesante.

C'est pourquoi nous préférons ne marquer, dans nos transcriptions, que les appuis, les touchements du rythme, à l'aide d'un seul point.

En outre, frapper l'accent conduit directement à l'allonger. Et c'est l'explication des misérables corrections faites dans nos éditions modernes sur le mot *stélla :*

« On a tort, dit Dom J. Pothier, de modifier la fin du premier vers (stélla), en rejetant sur la syllabe pénultième les notes, qui, en vertu du rythme, et conformément à la tradition appartiennent de droit à la finale. Dans l'ancienne manière, la première syllabe du mot est *beaucoup mieux lancée* et par là même mieux accentuée. » *Revue du Chant Grégorien*, Janvier 1895, p. 85.

C'est à des mélodies bâtardes de ce genre que conduit l'abandon de la tradition grégorienne sur le point qui nous occupe, et c'est là qu'on en reviendrait si l'on ne voulait pas traiter l'accent comme une arsis.

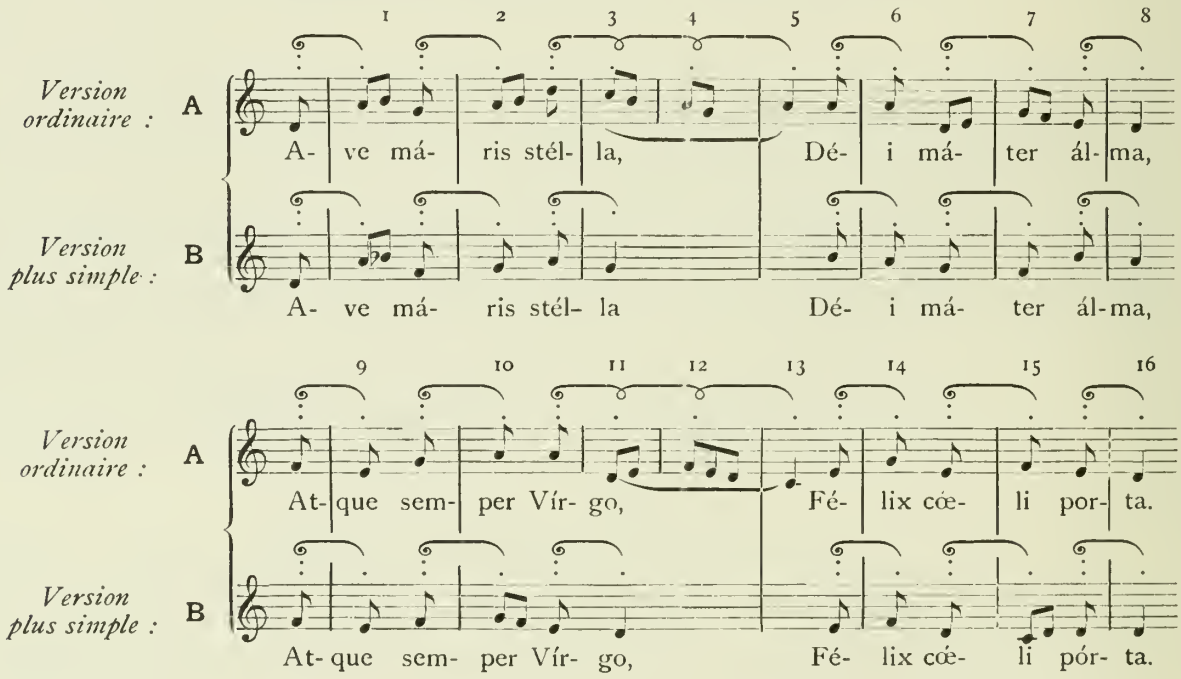
Nous acceptons donc entièrement l'analyse de cette hymne donnée par Dom J. Pothier. Sur un seul passage il y aurait peut-être une petite difficulté à soulever à propos du rythme adopté pour les mots *Dei mater;* mais nous y reviendrons plus loin.

Plus haut (p. 127) nous mentionnions une objection assez spécieuse contre la possibilité de l'accent au levé dans le chant grégorien. Cette possibilité, disait-on, ne peut être admise que pour la musique à base régulièrement mesurée, comme la musique polyphonique par exemple; car alors la marche régulière des rythmes binaires peut dispenser de l'intensité qui, dans la musique moderne, marquerait la place du temps fort.

L'*Ave maris stella* répond déjà à cette objection : le rythme se fait sentir très distinctement, malgré l'irrégularité des touchements, et malgré leur faiblesse. Chaque *thésis* trouve naturellement sa place sur les syllabes finales; il n'y a qu'à se laisser guider par le rythme naturel des mots et des phrases. Entre la fin du mot et la fin ou thésis du rythme, il y a une sympathie profonde. Sans cesse, ces deux parties s'appellent; elles ne sont pleinement satisfaites que lorsqu'elles sont intimement unies. Dans cette hymne se réalise entièrement l'unité des mots et du rythme.

Cela est si vrai que la disposition mélodique peut être modifiée sans que rien soit changé dans la place des arsis et des thésis; toujours les arsis correspondent aux accents, les thésis aux syllabes finales.

Comparons les deux mélodies suivantes de l'*Ave maris stella :*



Le lecteur voit que la deuxième mesure est à trois temps dans la version A, et à deux temps dans la version B. De même pour les mesures 6, 7, 10, 15. Malgré ces modifications purement quantitatives le *touchement rythmique* se fait dans les deux versions sur les mêmes syllabes, syllabes faibles finales des mots.

L'audition d'un temps fort n'est donc nullement nécessaire pour signaler à l'oreille le début des mesures, pas plus du reste que la régularité de la mesure binaire telle qu'on la trouve dans la musique du XVIe siècle; car ici les mesures binaires et ternaires sont mélangées selon l'inspiration du compositeur. Et cependant il n'y a pas une hésitation possible quand on a compris avec Dom J. Pothier, que *le mot est un rythme*, que l'accent est à l'arsis, et que la dernière syllabe forme la thésis. L'*Ave maris stella* se composant de spondées, cette règle n'offre pas une seule exception.

C'est en 1899, au mois d'octobre, que pour mieux exprimer toute sa pensée sur le rythme grégorien, Dom J. Pothier ne craignit pas de traduire en notation moderne le *Tota pulchra es* cité plus haut.

Deux mois plus tard, il publiait le *Salve Regina gloriæ;* enfin, en octobre 1901, le *Sancta Maria*, toujours d'après le même système. Les théories que nous venons d'exposer y amenaient tout naturellement leur auteur.

Telle est donc sur la question qui nous occupe la doctrine de Dom J. Pothier. Elle est fondée sur la nature même de l'accent qui est un *élan*, et qui par conséquent doit correspondre à l'élan même du rythme.

Nous allons voir que l'École de Solesmes n'a jamais varié sur ce point.

En 1885, trois ans après l'apparition des *Mélodies Grégoriennes*, Dom Schmitt, bénédictin de Solesmes, publia une *Méthode pratique de Chant Grégorien*. Sous une forme claire, précise, didactique, il présente la doctrine de Dom J. Pothier avec la plus grande exactitude.

Il n'oublie pas en particulier, quand il traite de l'accent, de mentionner son *mouvement impulsif*, « mouvement qui vient s'achever en enfermant le reste des syllabes du même mot. »

Mais quant au point précis de la question qui nous occupe, c'est-à-dire à la place de l'accent *au levé*, la méthode de Dom Schmitt n'en parle pas. Lorsqu'elle parut, il n'y avait encore que deux ou trois ans que le *Liber Gradualis* était en usage. Pour arriver à cette précision de doctrine que nous possédons maintenant, plusieurs années de pratique étaient encore nécessaires.

Vers la même époque en 1884, Dom Ambroise Kienle, bénédictin de la Congrégation de Beuron publiait son *Choralschule*. En 1888, Dom Laurent Janssens, de la même Congrégation, en donnait une traduction française.

C'est une méthode théorique et pratique de chant grégorien, écrite en un style attrayant; l'auteur y fait preuve d'un sens artistique très élevé. Il y professe les doctrines de Solesmes et enseigne les mêmes principes; mais, comme ses devanciers, il s'en est encore tenu aux généralités sans aborder les questions de détail si importantes et si nécessaires qui nous préoccupent aujourd'hui.

Parmi les excellentes choses que nous rencontrons dans ce beau travail, nous ne pouvons résister au plaisir de mettre sous les yeux du lecteur ce passage qui caractérise

admirablement la vraie nature de l'accent latin. « L'accent est bien plutôt une note courte et incisive. Dans la musique moderne, il est vrai, on aime à placer une note longue sur la syllabe accentuée; de là on est porté à interpréter de la même manière l'accent dans la musique grégorienne, mais à tort. L'accent syllabique étant plus spirituel, parle davantage à l'oreille de l'intelligence, tandis que la note prolongée s'adresse plutôt à l'organe des sens; *la syllabe accentuée cherche à être comprise,* la note prolongée vise à se faire entendre. » (p. 114.)

Certes, on ne saurait mieux dire; cependant, Dom A. Kienle aurait pu ajouter que le moyen par excellence de « *spiritualiser* » l'accent, ce n'est pas seulement de le faire bref, mais encore et surtout de le *lancer* au lieu de le frapper.

Dom Kienle a aussi une conception du rythme qui nous paraît excellente. Pour lui, comme pour les anciens, le rythme est un mouvement. « C'est le mouvement coulant, ordonné et réglé, répondant par son charme au sentiment esthétique qu'il satisfait. »

Il revient maintes fois dans son ouvrage sur cette idée de mouvement attribuée avec raison au rythme; malheureusement il n'a pu en donner une analyse rigoureuse et précise.

Nous oserons rattacher à l'École de Solesmes, le grand maître belge, M. Edgar Tinel. Dans son opuscule, le *Chant grégorien* paru en 1890, il prend pour guide Dom J. Pothier, Dom Schmitt et Dom A. Kienle. Cet ouvrage est un résumé succinct de la rythmique grégorienne tel qu'on pouvait l'attendre d'un musicien aussi éminent.

Ses idées sur le rythme et sur l'accent sont les mêmes que celles de ses devanciers. Nous rencontrons cependant une pensée neuve qui mérite d'être signalée à l'attention du lecteur. Dans les *Conseils à un Chef de Chœur sur la manière de conduire le chant grégorien* (Op. cit., p. 43), nous lisons cette phrase vraiment suggestive :

« Les anciens se servaient de la main pour guider les chanteurs dans l'exécution des pièces grégoriennes. A la syllabe accentuée doit correspondre un mouvement ascendant de la main, à la syllabe faible un mouvement descendant. *Arsis* implique l'effort, *thésis* le repos. En d'autres termes, indiquez le temps fort par l'élévation, le temps faible par l'abaissement de la main. »

Ces indications sont précieuses pour les chefs de chœurs grégoriens. Elles cadrent admirablement avec la théorie solesmienne de l'accent au levé, et en même temps avec la pratique constante des différents directeurs de chant à Solesmes.

Nous arrivons au R. P. Antonin Lhoumeau, l'auteur bien connu de l'ouvrage intitulé : *Rhythme, exécution* et *accompagnement du Chant Grégorien,* qu'il fit paraître en 1892. Le R. P. Lhoumeau appartient bien à l'École de Solesmes; il est l'un des plus fervents et des plus intrépides disciples de Dom J. Pothier.

Mais tout en rendant hommage aux immenses progrès que Dom Pothier a fait faire à la théorie du rythme, il ne craint pas d'avouer que cette théorie est encore incomplète et indécise.

Déjà, nous l'avons entendu dire : « Les *Mélodies Grégoriennes* avaient sur ce point (le rythme) distancé de beaucoup les ouvrages précédents... Toutefois la théorie du rhythme n'était pas complètement formulée... Bien des personnes ont admiré la netteté et le bel effet du rhythme dans les bonnes exécutions de chant grégorien, et souvent elles s'étonnent que devant une pratique si parfaite, la *théorie soit demeurée si imparfaite.* »

Le R. P. fait remarquer que cette imperfection ne doit pas surprendre; en toutes choses, la pratique précède la théorie. Celle-ci ne trouve enfin sa formule qu'à force d'analyse et au prix de mille difficultés : ce qui est spécialement vrai quand il s'agit d'une science aussi ardue que celle de la musique grégorienne.

« Si l'on croit, dit-il, qu'il est facile d'analyser et de formuler en cette matière, je puis témoigner qu'on se trompe du tout au tout... Ici l'analyse est complexe et délicate, et il est difficile parfois de formuler la théorie des faits les plus simples. »

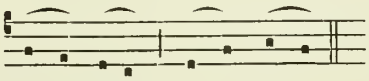
Ce sont toujours les mêmes pensées que le R. P. A. Lhoumeau exprimait, lorsque deux ans après, en 1894, il écrivait dans la *Musica Sacra* de Gand : « L'accent et les divisions, tout le rhythme est là, a-t-on coutume de répéter dans les écrits, les méthodes et les traités sur le chant grégorien. Nous pensons avoir suffisamment montré dans notre ouvrage *Rhythme, exécution*, etc. ce qu'il y avait de vrai, mais aussi d'insuffisant dans cette formule. » On sait que ce livre a été loué presque sans réserve par Dom J. Pothier qui lui a donné l'appui de sa haute approbation.

Développer et préciser la théorie du rythme, tel est donc le but du R. P. Lhoumeau.

Il s'adresse, — et c'est là l'intérêt tout spécial de sa thèse — aux musiciens de profession, auxquels il parle leur langage. Il aborde la question de front et ne craint pas de discuter, pour la première fois, les problèmes les plus ardus du rythme et de la mesure appliqués au chant grégorien. C'est le grand mérite de son ouvrage.

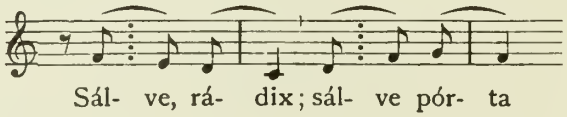
Tout son système est basé sur les enseignements de Dom J. Pothier. Il a su exposer, analyser, développer avec la plus grande clarté et la plus grande intelligence les principes formulés par le savant bénédictin. Tant qu'il s'y tient, il est en pleine vérité. Dès les premières lignes de son livre, nous trouvons exprimée, la notion vraie du rythme. C'est toujours l'idée de Dom J. Pothier, mais sous une forme plus nette et plus précise. Citons : « Un *rhythme* se compose de deux temps ou si l'on veut, c'est un mouvement à deux phases : le *levé* qui est l'élan ou *arsis;* et l'abaissé qui est la chute ou la *thésis*. On les marque naturellement en levant et en abaissant la main qui dessine une courbe *a* — *t*. L'*arsis* désignée par *a* est au point de départ; et la *thésis* indiquée par *t* se trouve au point d'arrivée. »

Cette théorie, appliquée aux mots, soit spondaïques, soit dactyliques nous donne un rythme simple; avec cette différence que les mots spondaïques n'ont que deux notes, l'une à l'arsis, l'autre à la thésis. Exemple :

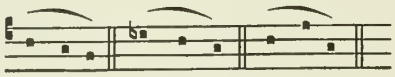


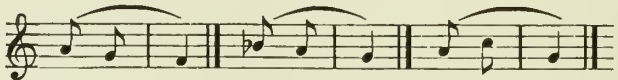
Sálve, rádix; sálve, pórta.

ce que nous traduisons en musique :



tandis que les mots dactyliques ont deux notes à l'arsis :



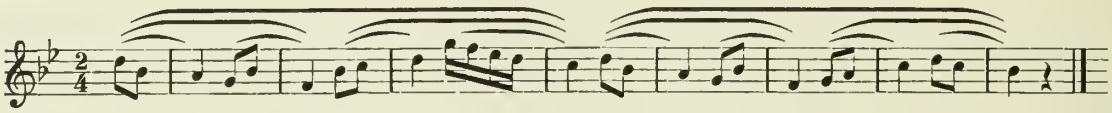


Quant aux syllabes antétoniques, comme dans les mots suivants : *Regína, charíssima, peccatóres, invioláta,* le R. P. les attribue à l'*anacrouse*. La notion d'anacrouse, pensons-nous est inutile; nous verrons dans la suite de ce travail comment on peut la remplacer; les anciens n'avaient en rythmique ni le mot, ni la chose.

Le R. P. Lhoumeau continue par l'étude des rythmes composés. Nous ne pouvons le suivre dans tous ces détails où d'ailleurs l'erreur se mêle trop souvent à la vérité.

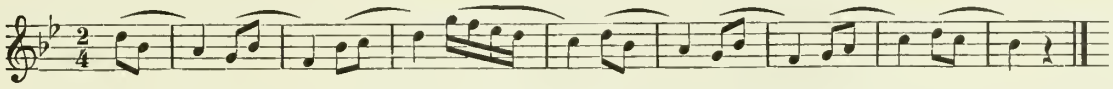
Mais nous sommes heureux de rencontrer une page absolument remarquable sur l'essence du rythme. Nous la citons tout entière.

Prenant pour sujet d'analyse rythmique cette phrase,



il ajoute : « En examinant bien... nous voyons que chacun des petits groupes ou chacune des divisions élémentaires, forme un *tout*, parce que chacune de ces divisions a un commencement et une fin; *c'est ce qui fait qu'il y a division*. La fin de ces groupes se nomme très exactement dans la langue musicale une *cadence,* c'est-à-dire une *chute*, une terminaison, un repos plus ou moins sensible. Qui dit : *chute* a dit *élan;* et une *terminaison,* un *repos* supposent un *départ*, une *mise en marche*. Tout cela nous donne nécessairement l'idée d'un *mouvement*. C'est qu'en effet la musique est classée parmi *les arts du mouvement et du temps* qu'elle applique à la succession des sons. Ceux-ci sont l'élément matériel qu'*informe* le mouvement qu'on appelle rhythme, et qui doit être bien proportionné, puisqu'il s'agit de produire le beau.

« Ce qui constitue donc intrinsèquement ces divisions élémentaires, c'est un mouvement, un mouvement simple. Ce mouvement a nécessairement un point de départ, d'où il s'élance pour arriver à son terme par une chute ou cadence. Il y a donc dans ces groupes une note initiale d'où le mouvement s'élance, et une note finale où il arrive à son terme. L'élan du mouvement se nomme *arsis* (ἀρσίς); et sa cadence, sa terminaison, son arrivée au terme, s'appelle *thésis* (θεσίς, τίθημι). La réunion de l'*arsis* et de la *thésis* forme un mouvement complet. C'est ce que nous nommons : un *rhythme*. Je replace la phrase analysée sous les yeux du lecteur avec la seule indication des rhythmes simples ou élémentaires.



« Ainsi dans chacun de ces groupes, le mouvement s'élance avec la voix à l'*arsis*, pour fléchir et tomber sur la *thésis*. Il est à peine besoin d'expliquer maintenant la structure de la phrase rhythmique. Ces rhythmes simples ou élémentaires se combinent pour former des divisions plus grandes qui constituent des membres de phrase plus grands. Ceux-ci, en se réunissant à leur tour, forment la phrase. Chacune de ces divisions se termine par une cadence proportionnée à son importance, c'est-à-dire qui donne un sentiment de repos plus ou moins complet.

« Pour avoir une exacte intelligence du rhythme, il faut observer que le mouvement qui compose un rhythme est *un*. Si on parle de deux temps, l'*arsis* et la *thésis*, ce n'est pas qu'on puisse les séparer. Il n'y a là que deux phases d'un mouvement *un* et *indivisible*, qui, s'il n'est pas tel, devient incomplet et avorté. Il faut donc, en théorie comme en pratique, veiller toujours à la *continuité* du mouvement rhythmique qui fait son unité. »

Cette page est parfaite, et si l'auteur s'en était tenu à cet exposé, toute sa théorie eût été claire et vraie.

Malheureusement les développements qu'il y a ajoutés et que nous rencontrons soit dans son livre, soit dans de nombreux articles de revues, font de sa rythmique un ensemble obscur qui pour nous, nous l'avouons, reste en partie incompréhensible, à cause de certaines notions qui nous paraissent contradictoires au moins dans les termes.

Essayons de faire ressortir ces contradictions.

Comme nous venons de le voir, sa notion générale du rythme est exacte; mais il essaie de la compléter, dans un *Appendice* au chapitre II de son ouvrage, où il veut démontrer que « l'arsis est vraiment le temps fort et la thésis le temps faible ». Or, il suffit de connaître un peu les divers genres de musique et de poésie pour constater qu'une proposition formulée d'une façon aussi large dépasse la vérité. On sait en effet que dans certains genres de musique l'arsis au contraire est faible et la thésis forte.

Toutefois ce principe de rythmique qui très souvent est vrai, lui fait trouver le mot juste sur la mesure quand il conclut : « Les temps de la mesure ne sont par eux-mêmes ni forts ni faibles ». (Appendice, p. 102).

Donc *un seul principe suffit* qui régit tout, même la mesure, à savoir le rythme, le rythme seul.

Et cependant, quand il se retrouve en face des musiciens et des métriciens qu'une telle assertion rend hésitants, et qui lui rappellent leur axiome : *le premier temps de la mesure est le temps fort*, il revient à ce faux principe de la mesure qu'il n'ose sacrifier complétement et essaie de le concilier avec son principe de rythmique.

L'ensemble de sa théorie se résume par suite dans cette assertion surprenante que nous lisons dans la *Tribune de St Gervais*, (Août 1895, p. 7) : « Il y a le temps fort du rhythme et le temps fort de la mesure ». — Ou encore : « On voit ... dans le rhythme deux accents, l'un métrique et au frappé, c'est le temps fort de la mesure : l'autre rhythmique et

au levé, c'est l'arsis » c'est-à-dire le temps fort du rythme. Un *second principe* est donc introduit ici, celui de la mesure avec son premier temps fort.

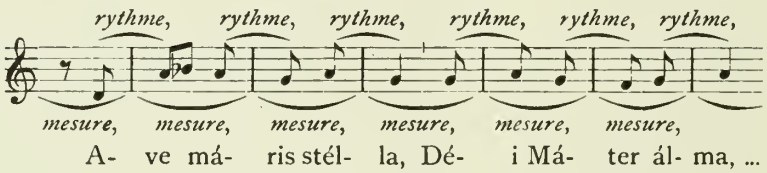
D'après le R. P. Lhoumeau, il existe donc deux principes distincts : le *rythme* et la *mesure*, chacun avec son accent propre et son temps fort.

Sans cesse il s'embarrasse entre ces deux notions. Son livre et ses articles peuvent se résumer dans un effort constant tendant à associer ces notions de rythme et de mesure qui, entendues comme il les entend, sont incompatibles. Parfois il semble croire que ce sont là deux entités, deux faits qui existent indépendamment l'un de l'autre, comme si la mesure pouvait être par elle-même, pour elle-même, en dehors du rythme, et que le rythme n'était pas l'unique facteur de la mesure, de sa force, de l'intensité de ses temps comme le R. P. l'a dit lui-même. D'autres fois, il assujettit entièrement la mesure au rythme.

Le R. P. Lhoumeau est parfaitement excusable; nous le savons d'autant mieux que nous-même, pendant des années, nous nous sommes essayé à résoudre ce problème. Si le lecteur veut se rendre compte de l'habile ingéniosité que le R. P. Lhoumeau a dû déployer pour s'efforcer d'en trouver la solution, nous le renvoyons à l'article intitulé : *Étude sur le chant Grégorien* paru dans la *Tribune de Saint Gervais* (Août 1895, p. 7 et suivantes).

Ce prétendu conflit entre la mesure et le rythme est le défaut central du livre du R. P. Lhoumeau, la source d'où dérivent les obscurités, les méprises qui circulent à travers tout l'ouvrage.

Mais faisons toucher du doigt, à l'aide d'un exemple très simple, l'impossibilité de son système. Voici une phrase de l'*Ave maris stella :*



Si nous analysons cette phrase d'après le rythme et selon les enseignements du R. P. Lhoumeau, toutes les arsis sont fortes, c'est-à-dire tous les temps qui précèdent immédiatement les barres de mesure; voilà son accent rythmique. Rien de plus exact ici. Par conséquent, de par le rythme, tous les *derniers* temps de la mesure sont *forts*. De par le rythme aussi, toutes les thésis, c'est-à-dire tous les *premiers* temps de mesure sont *faibles*. En vérité, où le R. P. Lhoumeau trouvera-t-il place pour son temps fort métrique?

Contre des faits aussi simples, aussi évidents, nulle ingéniosité, nulle habile subtilité de langage ne saurait prévaloir. Sans doute, le R. P. invoquera cette autre vérité : « Les temps de la mesure ne sont par eux-mêmes ni forts ni faibles ». (*Rhythme*, etc. p. 102). Fort bien, mais alors, encore une fois, que devient son temps fort? On le voit, avec une pareille théorie on pourra toujours plaider pour ou contre la mesure intensive.

Il eût été facile au R. P. Lhoumeau d'éviter les contradictions et les obscurités de ce système, d'accorder le rythme et la mesure en sacrifiant une fois pour toutes son idée de

premier temps fort, comme il l'a fait parfois, et en s'attachant uniquement à développer son principe rythmique.

Nous trouvons encore ce même principe très bien exprimé dans son livre quand il écrit : (1) « C'est moins la force d'attaque ou la faible sonorité qui caractérisent le temps fort ou le faible que l'élan ou la chute du mouvement rhythmique ... » Voilà la vérité. Nous reprendrons, dans notre exposé rythmique, cette proposition sous une forme plus claire et plus absolue.

Mais pourquoi ne pas le dire de suite? Ce qui caractérise le premier temps de la mesure, c'est qu'il est vraiment *thétique :* il est *le point d'arrivée, fort ou faible, du rythme, et il est cela seulement.* Avant d'être un premier temps de mesure, il est le dernier d'un rythme soit élémentaire, soit composé. Par conséquent, que l'on appelle ce temps, temps thétique, temps lourd selon l'expression de MM. Riemann et Vincent d'Indy, temps de repos, d'arrivée, d'appui, de détente, ictus, touchement, etc., par opposition au temps arsique, au temps d'élan, de départ, d'effort, etc., toutes ces qualifications sont justes parce qu'elles se rapportent au rythme; mais que l'on n'aille pas le dénommer essentiellement temps fort, expression qui indique un groupement factice, matériel, de sons purement basé sur l'intensité. La mesure par elle-même n'a aucune vertu, elle n'est rien sans le rythme. C'est le rythme seul qui la crée et lui donne son caractère, c'est lui seul qui vivifie la mélodie. Et l'habitude qu'ont certains musiciens de porter toute leur attention sur la mesure, sans se préoccuper du rythme, est la cause des multiples erreurs dont fourmillent la plupart de nos solfèges; elle explique ces exécutions lourdes, matérielles, sans âme, qui défigurent trop souvent les plus belles pièces de notre musique classique. Le vrai musicien, au contraire, ne se laisse pénétrer que par le rythme. Ce qu'il ressent avant tout, c'est cette succession d'élans et de repos, d'efforts et de détentes, d'élévation et de baissé, d'arsis et de thésis, en un mot cette suite bien ordonnée de cadences, de mouvements qui constituent l'essence même du rythme. Les premiers temps de mesure ne sont pour lui que le point d'appui qui marque chaque pas du rythme. Pour lui, le retour de ces premiers temps est un fait rythmique et nullement métrique : ce n'est que la fin d'un rythme. Qu'on le sache bien, le groupement des éléments du langage ou de la musique, des syllabes ou des sons, ne s'opère nullement par l'intensité ou par la mesure, mais uniquement par le rythme, par cette succession d'élans et de repos dont nous avons parlé.

Toutefois nous avons quelque scrupule du jugement que nous venons de porter sur les théories du R. P. Lhoumeau. Avant tout nous voulons être juste. Or, si nous fermons son livre, si nous réfléchissons à sa doctrine sans tenir compte des termes sous lesquels il l'enveloppe, il nous plaît de croire que l'auteur n'a pas pu se contredire. Ce qui pèche dans son livre, c'est bien plus la terminologie flottante et indécise que l'idée maîtresse et foncière qui est exacte. Sans doute par *temps fort* de la mesure il a voulu dire que ce premier temps porte toujours un ictus, un appui, une thésis, c'est la seule explication possible; autrement il y aurait contradiction formelle avec cette assertion si nette : « les premiers

(1) *Rhythme, exécution, etc.* page 32, note.

temps de mesure ne sont par eux-mêmes ni forts ni faibles. » Malheureusement ce qu'il a voulu dire, il ne l'a pas toujours dit; entraîné par l'habitude et le désir de se faire comprendre des musiciens modernes, il a maintenu des expressions qui renversent ce premier principe; de là des confusions inextricables.

Quant à l'enchaînement rythmique des mots, le R. P. Lhoumeau admet en principe la théorie de Dom J. Pothier, c'est-à-dire la simple juxtaposition des mots rythmés isolément : Tout mot quelle que soit sa place dans la phrase aurait toujours sa thésis (Cf. supra, p. 137.)

Cependant quand il en vient à *la pratique,* son goût d'artiste, son flair de musicien, l'amène à atténuer cette règle et même à supprimer réellement certaines thésis. Parlant des thésis minimes, (1) il commence par affirmer la nécessité de la thésis pour tous les mots. Souvent, elle n'est, dit-il, « qu'un point d'appui touché en passant sans arrêter le mouvement ». Mais pour lui, elle est une thésis réelle dont il se ferait scrupule d'admettre la suppression; car, ajoute-t-il, « supprimez ... cette thésis et vous entendrez ce qu'on chante d'ordinaire :

mors et vi—ta du—ello con—flixe—re mirando,

parce que la thésis du rhythme ne concorde plus avec celle des mots. Les maîtres de chœur devraient se pénétrer de cette règle dont l'application facile éviterait quantité de fautes ».

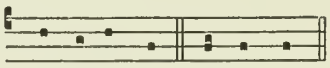
On voit donc ici l'importance que l'auteur attache à l'existence de la thésis pour chacun des mots; à notre avis, ce sont là des minuties dont lui-même va faire bonne justice. Lisons plutôt (Op. cit., p. 62-3) : « Il arrive parfois, dit-il, que dans le mouvement général de la phrase, cette *thésis* s'atténue *au point de paraître supprimée* ... — Qu'on lise les passages suivants :

L'élan de ce généreux cœur. — Une profonde nuit.

« Qui ne sent qu'entre le monosyllabe final et le mot précédent il y a une telle union, que la *thésis* des deux adjectifs disparaît, reportée qu'elle est sur le monosyllabe de la fin qu'englobe le même rhythme? Théoriquement, elle doit être sur la finale de *généreux* et de *profonde;* pratiquement, l'oreille ne la saisit pas, et si vous vous étudiez à la mettre, vous êtes gêné, tandis que sa suppression vous met à l'aise. Vous avez le même phénomène dans la lecture de :

Honoráti sunt. — Confortátus est,

et dans le chant des passages syllabiques suivants :



ádjuva nos. fáctus est.

(1) *Rhythme, exécution, etc.*, p. 60.

«... Ce n'est pas seulement des notes finales, mais des neumes entre eux qui présentent ce phénomène.

Lisez les mots ci-après :

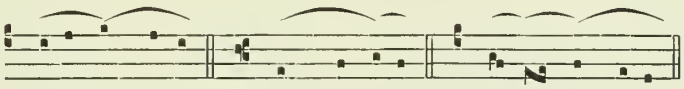
Aucun auteur. — Entier espoir.

« Il est facile de ne pas laisser de thésis entre eux ... Ainsi dans le chant, un neume perd équivalemment sa thésis ».

Donc d'après le P. Lhoumeau, dans les exemples cités plus haut les mots *adjuva*, *factus* perdent équivalemment (!) leur thésis, mais théoriquement elle n'est point supprimée; seulement elle *semble l'être*. Nous avouons ne pas comprendre.

Quand je chante, de toute nécessité je dois savoir, où et quand dans la marche du rythme je dois poser le pied. En cette matière, il n'y a ni apparences ni équivalences à considérer; la réalité seule s'impose. Or, c'est elle qui nous fait voir jusqu'à la dernière évidence que, dans les mots comme *adjuva, factus,* etc., il y a glissement de la thésis sur la syllabe suivante, et par suite réel effacement de la thésis de ces mêmes mots.

Malgré ses ingénieuses subtilités, le R. P. Lhoumeau, dans la pratique, en arrive à retrancher complètement certaines thésis. Nous en trouvons la preuve à la page 77 où il rythme ainsi les mots suivants :



dédit ómni- a. flámma rúbi. tél-lus æquora.

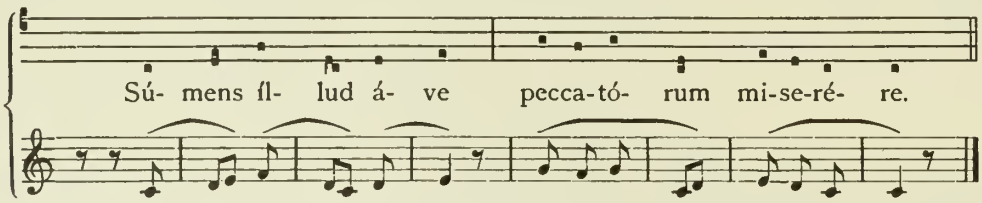
En cela, nous ne saurions trop le louer; car il serait absolument impossible de rythmer soit les mots, soit les neumes, si l'on s'en tenait à cette règle inflexible : Tout mot ou tout neume même au centre de la phrase doit conserver son arsis et sa thésis.

Dom J. Pothier lui-même arrive au même résultat. Nous avons pu le constater dans ses transcriptions musicales données plus haut.

Il ne faut donc pas croire qu'en cette matière, il doive exister le moindre conflit entre la théorie et la pratique. Non, l'une ne saurait se distinguer de l'autre, et si la pratique se voit forcée de contredire la théorie, c'est que celle-ci est erronée sur quelque point ou incomplète. C'est ce qui est arrivé pour la théorie rythmique de l'enchaînement des mots. On a oublié de faire une distinction fondamentale, la distinction entre le rythme naturel des mots *pris isolément* et le rythme des mots *dans la phrase*. Les premiers ont chacun leur thésis propre; tandis que les seconds la perdent souvent, emportés qu'ils sont dans le mouvement général de la mélodie et du rythme.

En dépit de ce mélange de vérités et d'erreurs renfermé dans l'exposé théorique du R. P. A. Lhoumeau, *la pratique* chez lui est généralement exacte. Il met l'accent au levé, ainsi qu'on peut le voir par toutes ses transcriptions musicales. Donnons quelques exemples.

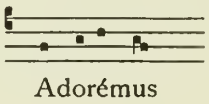
Dans la *Revue du Chant Grégorien* (1894-95, p. 93-94), il rythme ainsi ce passage :



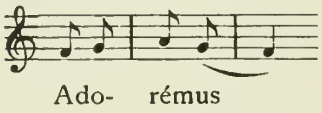
Tous les accents sont au levé, et en cela il se rencontre avec les anciens polyphonistes. Quelques détails de rythme seraient peut-être à modifier légèrement mais sans toutefois changer la place des accents.

Dans la même Revue, en Octobre 1895 le même auteur parlant de l'*Adoremus :*

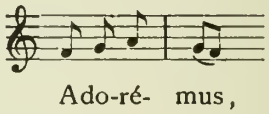
« On connaît, dit-il, le chant de ce mot :



« Sur cent fois, on ne l'entendra peut-être pas chanter correctement. Ce qu'on entend est ceci :



tandis qu'on devrait chanter ainsi :



parce que, ajoute-t-il, l'accent tonique du mot latin se place au levé et non au frappé, ainsi que je l'ai expliqué dans mon livre. Ce point me semble capital dans la théorie du rhythme, telle que l'enseigne D. Pothier ». Ajoutons que c'est bien certainement au R. P. A. Lhoumeau que revient l'honneur d'avoir reconnu, l'un des premiers, l'importance de cette règle de rythmique pour le chant grégorien.

Nous ne pouvons rappeler ici toutes les polémiques que l'œuvre du P. Lhoumeau a soulevées. Approuvé par les uns, il a été vivement attaqué par les autres. Il avait raison contre ses adversaires en exposant son idée générale du rythme et en affirmant que la place de l'accent est au levé et la place de la thésis au baissé. Aussi, malgré les attaques, ce principe de la rythmique latino-grégorienne n'a pu être ébranlé.

D'un autre côté, le R. P. Lhoumeau a prêté le flanc aux critiques en admettant au moins dans sa terminologie, l'existence de ses deux temps forts, l'un rythmique, l'autre métrique. Sur ce point, malgré des prodiges de subtilité, il n'a pu répondre.

Quoiqu'il en soit, on a pu dire avec vérité, que depuis les *Mélodies Grégoriennes* aucun ouvrage n'avait paru qui eut l'importance théorique du livre du R. P. Lhoumeau(1), et nous pouvons ajouter que ses travaux sont l'essai le plus audacieux et le plus intelligent qui ait été tenté pour expliquer le rythme grégorien et en formuler une théorie complète.

(1) R. P. Comire, *Études Religieuses*, Juin 1893, p. 304.

Ce qui reste acquis, c'est que le livre du R. P. Lhoumeau, malgré ses obscurités, contribua à la diffusion du *principe* de l'accent au levé. Ce principe était d'ailleurs si conforme à l'instinct musical, il s'adaptait si naturellement à la mélodie grégorienne, que peu à peu il s'imposa partout. On ne se rendit pas compte, dès la première heure, que, par là, l'on était en contradiction flagrante avec les solfèges modernes ; on ne comprit pas non plus, toute la révolution rythmique qui, par ce retour à l'antiquité, se cachait derrière cette théorie.

Presque tous les auteurs des *Méthodes* qui parurent alors s'empressèrent de la mettre au nombre des règles grégoriennes. Les uns répétaient purement et simplement Dom J. Pothier et le R. P. A. Lhoumeau ; d'autres, plus savants, allaient chercher, dans les traités modernes des *Métriques* grecque et latine, des notions sur l'arsis et la thésis qui ne pouvaient qu'embrouiller les choses. De son côté, la *Revue du Chant Grégorien* entra dans ce mouvement. Mais malgré ces efforts réunis pour développer cet enseignement, il resta stationnaire au moins pour le public.

La *pratique,* au contraire, progressa lentement, surtout en France dans presque tous les chœurs où la cantilène grégorienne était cultivée. Il serait trop long d'énumérer tous les séminaires, communautés, maîtrises où cette doctrine fut donnée et mise en pratique. Nous ne citerons qu'une seule maîtrise parce qu'elle est absolument hors pair, tant par la réussite de l'exécution du chant grégorien que par l'enseignement intelligent et toujours progressif de son maître de chœur. Nous voulons parler de la Cathédrale de Poitiers et de son éminent maître de chapelle, monsieur le chanoine Gaborit.

Ce maître a peu écrit (1), mais il a fait mieux, il a pratiqué, il a réfléchi; il a étudié, jusque dans ses plus intimes détails, la mélodie grégorienne, vivante sur les lèvres de ses élèves. C'est là, bien plus que dans les métriques et les solfèges, ou dans une froide étude de cabinet, que se rencontre la vérité. Une connaissance profonde de la musique polyphonique unie à un goût artistique fin et judicieux, l'a conduit, peu à peu, à la possession de la pleine vérité ; et, de bonne heure, il a eu l'intuition de ce que nous essayons de démontrer aujourd'hui. Nous sommes heureux de le dire ici publiquement : sa conversation, ses lettres ont été pour nous, sur plus d'un point, de véritables lumières. Mais c'est au grand séminaire pendant ses leçons, c'est à la Cathédrale de Poitiers, aux jours de fêtes pontificales surtout, en présence de son évêque, Mgr Pelgé, qui toujours l'a soutenu de ses précieux encouragements, qu'il faut aller pour se rendre compte de l'enseignement de ce maître pour qui le *principe de l'accent au levé* est l'un des principes fondamentaux du chant grégorien. On peut dire de sa maîtrise ce que disait M. Bellaigue des moines de Solesmes : « Leurs chants que je viens d'entendre, me sont garants de leur doctrine.

(1) Nous citerons seulement deux articles récents publiés dans la *Tribune de St Gervais.* Le premier « *le Nouveau Manuel grégorien* » est un compte-rendu de ce livre. Il y expose, avec clarté et précision, sa manière de voir sur le rythme grégorien et la question de l'accent au levé.

Le second, « *le Kyriale en notation moderne* », écrit dans le même esprit, est plus net encore en faveur de nos doctrines.

Incapable de prouver qu'ils ont la science, j'affirme du moins qu'ils sont en possession de la beauté ». *(Revue des Deux Mondes*, 15 Novembre 1898, p. 343).

Il y a en effet des vérités et des procédés artistiques qui s'imposent tout d'abord par la vue ou par l'audition des œuvres; l'étude approfondie, les méditations, les recherches, ne font que confirmer et expliquer ensuite ce qui n'avait été que senti et entrevu au premier instant.

Une autre cause contribua beaucoup à la diffusion du principe dont nous parlons. Ce furent les nombreuses conférences et exécutions données par Dom J. Pothier ou ses confrères. Dans ces exécutions, toujours le chef du chœur *enlevait* les accents. Aux grandes auditions de chant grégorien, à Niort, à Nantes, à Clermont, à Besançon, à Montpellier, à Rodez, à l'Université catholique de Paris, à Westminster, à Dublin, à Liverpool, etc. etc. il en fut toujours ainsi; et toujours le résultat fut parfait. Exécutants et auditeurs s'en souviennent; ils se sentaient ravis par la beauté rythmique de la mélodie grégorienne.

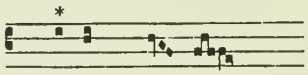
Cependant nous ne devons pas l'oublier; après la publication du R. P. A. Lhoumeau, certaines voix s'élevèrent pour proclamer inacceptable la théorie de l'accent au levé, au moment même où tout le monde l'acceptait; mais il ne faudrait pas aujourd'hui nous opposer tous les articles qui furent alors écrits contre ce *principe :* il resterait à prouver que ceux qui les ont écrits professent encore la même opinion. Rien n'est plus facile que de changer en ces matières; il suffit de se laisser aller au charme entraînant de la mélodie et du rythme.

Les conversions de ce genre sont nombreuses. Contentons-nous d'en citer deux exemples qui sont publics, et tout à l'honneur du Rev. Norman Dominic Holly et de M. Giulio Bas.

C'est là ce qui nous amène à parler des musiciens modernes qui se rallient chaque jour à nos pensées, ou plutôt avec lesquels nous nous rencontrons, et qui nous aident de leur science et de leur autorité.

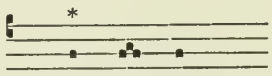
En 1899, le Rev. Holly publiait deux articles dans la *Musica Sacra* de Belgique (1).

Dans le premier, il s'agissait de savoir comment il faut rythmer le mot *Deus* dans l'exemple suivant :



Dé- us mé- us

Dans le second, l'auteur posait cette question : Un groupe ternaire sur une syllabe faible (pénultième) doit-il être accentué sur la première note?

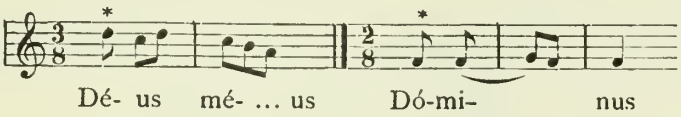
Exemple : 

Dó- mi- nus

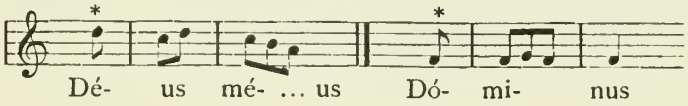
(1) *Musica Sacra*, février-mars et avril-mai, 1899.

On voit qu'il s'agit bien de la question qui nous occupe.

L'auteur, par une ingénieuse adaptation de la forme scolastique et au moyen d'un raisonnement serré, prouve par A + B que pour sauver l'accent tonique il faut nécessairement chanter de la manière suivante avec l'accent au frappé :



et non :

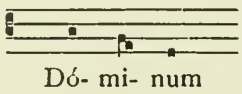


Telle est la tyrannie exercée, depuis trois siècles sur les musiciens, par ces faux principes de la force au premier temps de la mesure et de la concordance de l'accent tonique latin avec ce temps prétendu fort!

Mais le Rev. N. D. Holly ne devait pas subir longtemps ce joug. Huit jours passés à Solesmes, il y a quelques années, lui suffirent; il écouta le chant des moines, se laissa pénétrer par le rythme grégorien, et avec une loyauté parfaite, il renonça à son ancienne opinion. Naguère encore il écrivait : « La théorie rythmique des Bénédictins me satisfait complètement; mon instinct musical me porte irrésistiblement à mettre l'accent latin au levé. »

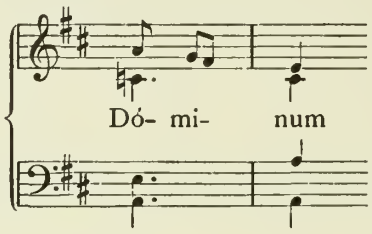
Non moins noble a été la conduite de M. Giulio Bas, l'auteur bien connu des accompagnements publiés par les Bureaux de la *Rassegna Gregoriana*. Ici nous n'avons qu'à citer quelques lignes de M. Louis Laloy, faisant un compte-rendu du *Répertoire de Mélodies Grégoriennes,* avec accompagnement d'orgue (1). M. Laloy est agrégé de l'Université et directeur de la *Revue Musicale* de Paris. « M. Bas, dit-il, avait déjà publié une partie de cet important travail, lorsque la nouvelle doctrine rythmique de Solesmes lui fut révélée. Il l'étudia, d'abord avec de grandes préventions, et finit par se convaincre que la vérité était là. D'où un changement de front complet : à partir de l'office de l'Ascension, on remarque, dans son ouvrage, un renversement de rythme que bien des auteurs, soucieux avant tout de ne point se contredire, auraient essayé d'éviter. Il faut féliciter hautement M. Bas pour sa hardiesse et sa franchise. Quant au résultat, l'examen même de ses transcriptions nous permettra de l'apprécier.

« Soit, par exemple, un mot comme *Dominus,* où l'accent tonique porte sur la première syllabe; le chant grégorien, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, met volontiers une note unique sur cette syllabe accentuée, et deux sur l'atone qui suit :



(1) *La Revue Musicale*, Octobre 1903, p. 546.

« Selon la doctrine courante, cette première syllabe doit servir aussi de temps fort et de frappé : si l'on transcrit le chant grégorien dans notre notation musicale, la barre de mesure devra tomber en avant de cette syllabe; et si l'on ajoute une harmonie, cette même syllabe devra amener un changement d'accord. Telle est bien, en effet, l'interprétation adoptée par M. Bas (1) au début de son ouvrage (office de la Toussaint) :

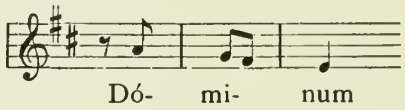


« Que résulte-t-il de là? *Une mesure syncopée, où le temps fort est réduit à une croche,* tandis que *le temps faible en a deux* (2)*;* un rythme brisé, assez familier à notre musique, mais qui surprend dans le chant grégorien, si paisible et si grave. » M. le chanoine Gaborit, de son côté, appelle ce même procédé « un effet heurtant de syncope, absolument opposé au caractère de la mélodie grégorienne » (3).

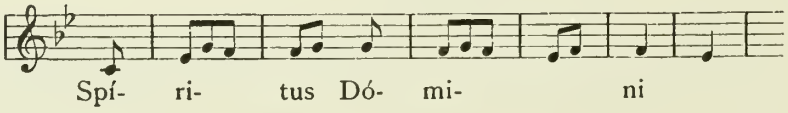
Ici M. Laloy rappelle la théorie solesmienne qui fait tomber ces syllabes accentuées sur le levé de la mesure, et non sur le frappé.

« Il n'y a, *a priori,* dit-il, rien d'absurde à cela : chacun sait que le rythme se meut librement au-dessus de la mesure, *et que l'erreur la plus grossière que puisse commettre un musicien est d'accentuer tous ses temps frappés; rien de plus haché, de plus coupé, de moins mélodique, que le martèlement ainsi obtenu.*

« On rythmera donc :



« Et M. Bas, qui s'est rangé à cette interprétation, écrit en conséquence (Introït de la Pentecôte) :

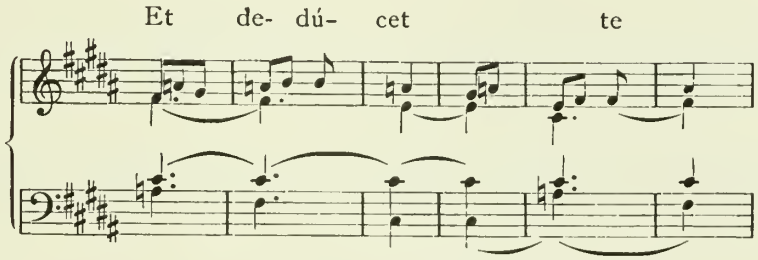


(1) M. Laloy ajoute des barres de mesure pour que le sens rythmique soit plus clair aux yeux des musiciens modernes.

(2) Nous nous permettons de souligner cette phrase de M. Laloy, afin d'attirer l'attention de nos lecteurs : il en est de même quelques lignes ci-dessous.

(3) *Tribune de St Gervais*, Septembre 1899, p. 340.

« On voit combien le rythme devient aussitôt coulant, léger et facile. Une oreille tant soit peu musicale ne saurait hésiter entre ces deux versions. Et il en est de même lorsque des accords viennent supporter les temps frappés :



(*Graduel de l'Assomption.*)

« *Car le changement d'harmonie n'est pas plus nécessairement l'indice d'un accent que la barre de mesure : il marque seulement que l'on a passé d'un groupe rythmique à un autre groupe,* dont le levé peut être accentué tout aussi bien que le frappé. Il semble même que l'accent latin soit mieux à sa place sur le levé, qui est bref et de mouvement ascendant, que sur le frappé, plus long et plus lourd. Mais la liberté du rythme est telle, que le frappé peut lui aussi porter un accent qui l'allège et le met en relief » (1). Ainsi se trouve justifiée l'évolution de M. Giulio Bas. Elle lui fait le plus grand honneur.

Dans le supplément musical du même numéro, M. Laloy pour prouver que cette théorie conduit à des résultats excellents au point de vue musical, publie l'antienne *Ave regina cœlorum.* Voici comment il la présente :

« Cette antienne à la Vierge (p. 84 du Paroissien de Solesmes) n'est pas seulement un poème de piété confiante, mais une chanson populaire d'une fraîcheur délicieuse et d'un rythme exquis. Il faut l'exécuter dans un mouvement aisé d'andante, en se gardant de marquer les accords; seuls les accents toniques, qui frappent les avant-dernières syllabes de tous les mots, sauf le mot *Domina,* devront être sensibles. On peut aussi

(1) Ici M. Laloy continue et développe sa pensée : « Toute phrase musicale se compose, en effet, de groupes rythmiques, comme toute phrase parlée se compose de mots. Nous ne percevons un rythme que par sa décomposition en groupes : c'est là une loi fondamentale de notre entendement à laquelle le chant grégorien n'échappe pas plus que la musique moderne. Chacune de ces cellules musicales se compose elle-même de deux parties, dont l'une, appelée temps frappé ou temps lourd, marque un repos, un arrêt, une *arrivée*, et coïncide volontiers avec un abaissement de la mélodie et une syllabe atone; la seconde est le temps levé, ou léger, qui donne l'idée d'un mouvement, d'un passage, d'une transition et porte souvent un accent. La musique résulte de l'alternance des levés et des frappés, du mouvement et du repos; le rythme progresse à la façon d'un homme en marche, qui soulève et pose le pied tour à tour. Et le temps levé, qui est un élan, est naturellement à sa place au début d'une phrase; le temps lourd, signal du repos, à la fin. Ainsi s'expliquent les préférences de la musique pour les phrases qui commencent et qui finissent entre deux barres de mesure. Cette préférence se retrouve dans le chant grégorien, qui a, lui aussi, ses mesures, très simples, toujours de rythme binaire ou ternaire. Ces mesures sont d'ailleurs traduites en notes ou en syllabes, au gré du poète et du compositeur : les saillies de la mélodie, les accents toniques et les accents expressifs illuminent un temps levé, ou tirent de l'ombre un frappé; la notion du frappé et du levé n'est pas pour cela détruite en nous : car il ne faut pas confondre le rythme et la réalisation du rythme.

ralentir un peu, et surtout adoucir les fins de phrases : la mélodie, selon l'expression de Victor Hugo, « s'éteint comme un oiseau se pose ».

A- ve Re- gí- na cœ- ló- rum, A-ve Dó-mi- na An- ge- ló- rum; Sál-

ve Rá- dix, sál- ve Pór- ta, Ex qua mún- do Lúx est ór- ta. Gáu- de Vír-

go glo- ri- ó- sa, Su- per ó-mnes spe- ci- ó- sa; Vá- le o val- de de-

có- ra, Et pro nó- bis Chrí- stum ex- ó- ra.

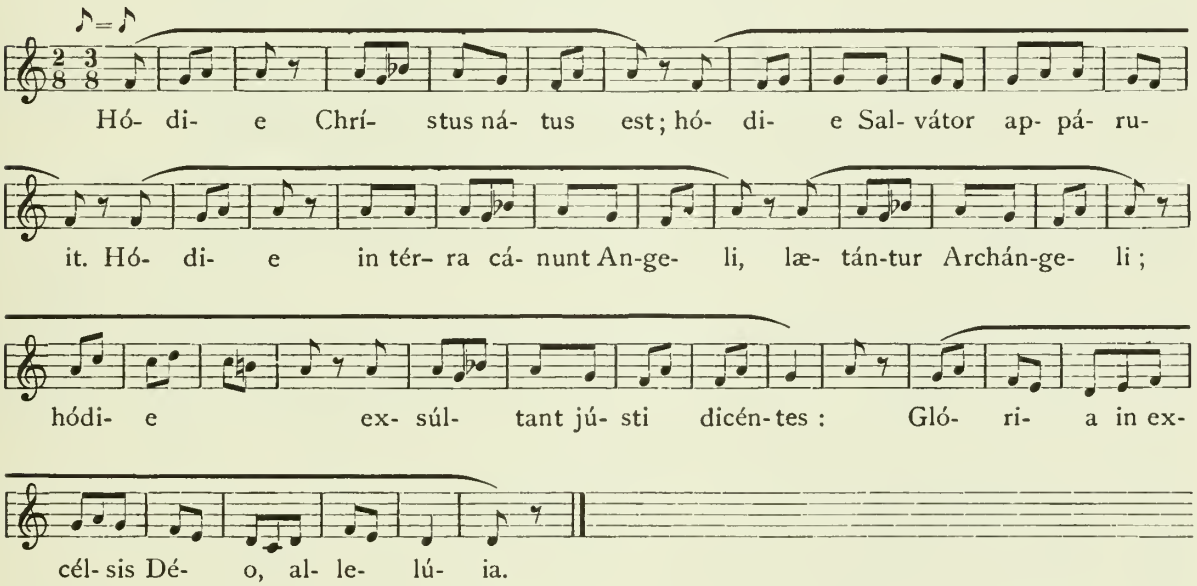
M. Laloy ajoute les lignes suivantes : « L'harmonie (1) que l'on trouve jointe (à cette mélodie) n'a d'autre prétention que de satisfaire les musiciens peu familiarisés avec le chant non accompagné, tout en respectant le mieux possible la tonalité grégorienne. *Les accords doivent venir doucement se glisser sous les temps frappés :* ce sont comme les piliers de ces gracieuses arcades. Pour ma part je n'oublierai jamais la blanche cellule de

(1) Peut-être y aurait-il des réserves à faire sur ce point : quelques accords sont trop modernes. Mais nous nous occupons ici spécialement du rythme, il est parfait.

Solesmes où me fut révélé le rythme de l'*Ave Regina :* car j'assistai là vraiment à la résurrection d'une mélodie ensevelie. Je suis certain que ce miracle se produira encore pour d'autres que pour moi : il suffit, pour le mériter, de croire à la musique ».

Déjà, en Décembre 1902, M. L. Laloy (= de Longepierre) avait publié, dans la même Revue, la ravissante et très grégorienne antienne *Hodie Christus* des IIes Vêpres de la Nativité de N. S., et, sans aucune entente avec nous, était arrivé à la rythmer comme on la rythme à Solesmes. N'y a-t-il pas, dans cette rencontre, la preuve qu'un sentiment artistique universel invite les musiciens, dociles à son unique impulsion, à s'affranchir de la tyrannie de la mesure et de son temps fort pour revenir à la liberté du rythme pur?

Nous donnons ici cette transcription telle que nous la trouvons dans la *Revue musicale,* en supprimant toutefois quelques points d'orgue que M. Laloy lui-même ne maintiendrait pas aujourd'hui. D'ailleurs cette suppression ne modifie en rien le rythme de cette pièce.



Voici les observations dont l'accompagne M. Laloy.

« La transcription est conforme au texte de la dernière édition du *Manuel de la Messe et des Offices* de Solesmes; je n'ai pas besoin de dire qu'on ne trouve pas de barres de mesure dans cet ouvrage. Celles que nous ajoutons n'ont pour objet que de faciliter l'exécution, en mettant en évidence les groupes rythmiques. Dans cette ancienne mélodie comme dans la bonne musique de toutes les époques, le rythme se joue librement au travers des mesures, et le léger appui de la voix, au premier temps, est loin d'être toujours le temps le plus marqué; souvent l'accent tonique n'apparaît qu'à la fin de la mesure; il faut le faire sentir, sans allonger ni alourdir la syllabe qui le porte; l'accent tonique est un élan léger de la voix, qui se place aussi bien et même mieux sur un *levé* que sur un *frappé :* c'est un point lumineux qui paraît volontiers à la crête des phrases.

D'ailleurs il suffit de prononcer bien le latin et de chanter à peu près avec la rapidité de la parole pour que l'accent tonique émerge au-dessus de la suite égale ou alternée des mesures ».

Nos lecteurs nous sauront gré de mettre sous leurs yeux la suite de cet article. Tous ne sont pas en possession de la *Revue musicale;* or, nous désirons que tous prennent contact avec M. Laloy et puissent apprécier le goût musical et littéraire de cet écrivain. « Cette antienne est une véritable composition musicale en deux parties, séparées par le mot *dicentes*. La première, toute de tendresse, a pour centre, ou, comme nous dirions aujourd'hui, pour motif principal les trois notes (*la-sol-si♭*) de la quatrième mesure. Le mot *Hodie* forme l'introduction; la première période se termine sur un *la*, dominante du premier mode (de *ré* en *ré),* dans lequel est écrite l'antienne. La seconde, qui lui donne la réplique, descend au *fa,* et achève le sens; on croit entendre deux voix, dont l'une interroge encore, et dont l'autre confirme; ainsi s'établit dans les cœurs la certitude d'un bonheur sans égal. La troisième phrase est pareille à la première, mais deux notes ont été insérées *(in terra)* et il y a une reprise *(lætantur Archangeli) :* l'âme se berce à son bonheur. Puis le mot *hodie* est développé à son tour, sur des notes plus aiguës : la joie s'exalte; la première phrase reparaît, et se prolonge en un écho ralenti *(dicentes)* du plus suave effet. La seconde partie ne comprend qu'une seule phrase, construite sur la tonique, et non plus sur la dominante : la gloire de Dieu s'affirme avec une gravité paisible; c'est la gloire d'un père qui sait sourire et pardonner. Tel est le plan de ce court chef-d'œuvre, écrit à une époque où la *Chanson de Roland* n'existait pas encore. Et l'on y trouve justement ce qui manque à nos chansons de geste : la douceur du sentiment et la souplesse de la forme. C'est dans ces compositions qu'il faut chercher la meilleure partie de l'âme de ces lointains ancêtres, celle que n'a pu produire une langue trop rude, le meilleur aussi de leur art : je ne sais rien de plus achevé, de plus expressif, de plus discret et de mieux suivi que cette mélodie, digne des plus grands maîtres de la musique; elle vient à nous, parfumée d'encens, avec la grâce décente d'une vierge sage; elle nous laisse apercevoir le paradis entr'ouvert, et sa ligne pure, aux ondulations légères, s'irise d'un reflet lumineux, comme l'arc-en-ciel de la nouvelle alliance. Le moyen âge touche ici à l'idéal classique, en y ajoutant ce mysticisme confiant qui fut son partage, et que nous avons perdu ».

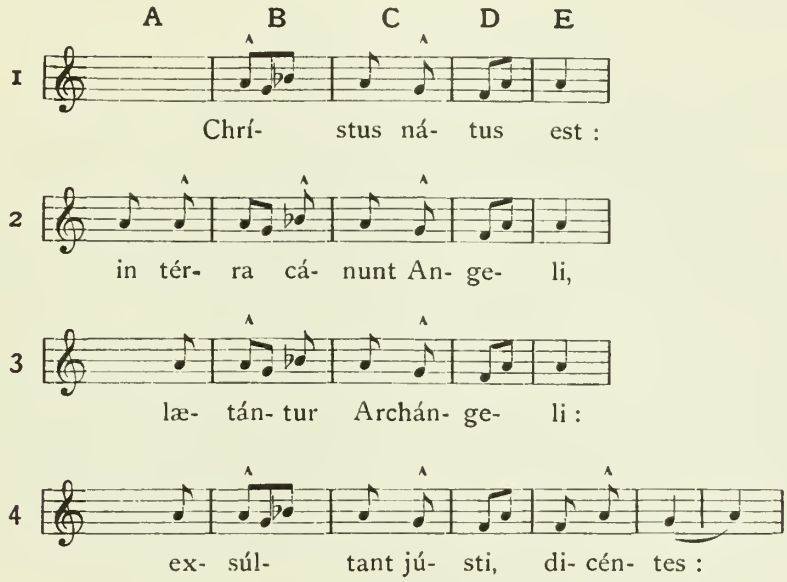
Tels sont les sentiments profonds et délicats que peut inspirer cette mélodie, lorsqu'elle est bien comprise. Si le rythme adopté par le transcripteur eut été contre nature, nous doutons qu'il eût jamais pu amener sous sa plume l'analyse que nous venons de lire, et qui dénote une âme d'artiste.

Pour nous, cette antienne a toujours eu le don de nous ravir; mais nous n'en avons compris le charme exquis, « l'idéal classique », et la douce piété que du jour où nous sommes arrivés à la rythmer comme M. Laloy.

C'est qu'en effet l'un des procédés, employés par le compositeur, à son insu sans aucun doute, pour produire ce petit chef-d'œuvre, est précisément la liberté de l'accent, ou

si l'on veut, *l'indépendance de l'intensité relativement à sa place dans le rythme*. Nous en avons un exemple frappant et d'une admirable souplesse dans la phrase centrale.

Quatre fois, la mélopée revient immobile, stable, avec les mêmes groupements rythmiques, malgré la mobilité des mots, le libre jeu de l'intensité et des accents toniques :



La première fois, le groupe termaire B, se chante sur une seule syllabe accentuée *(Chri)* : il est fort;

la deuxième fois, sur deux syllabes, l'une finale de mot *(ra*, deux notes faibles), l'autre une syllabe accentuée *(ca*, note forte au *levé)*;

la troisième fois, encore sur deux syllabes, mais l'ordre est renversé. La première *(tan)* est accentuée (deux notes fortes), la deuxième *(tur)* est finale de mot (une note faible);

la quatrième est semblable à la première, sauf la note qui précède le groupe.

Et au milieu de tous ces jeux de vocables, de tout ce croisement d'accents forts, de finales faibles et d'intensités diverses, au travers des mesures immobiles, le rythme se joue librement avec des nuances délicates qui rappellent le miroitement de la lumière et des couleurs sur le plumage ondoyant de l'oiseau.

Monsieur Vincent d'Indy, nous le savons, ne serait pas d'un autre avis que M. Laloy et nous, sur cette antienne. La jeune École Française, dont il est le chef incontesté, reconnait la fausseté de la théorie moderne, sur la mesure intensive, et professe l'entière liberté rythmique de l'accent, dans la mélodie et dans la parole; elle revient nettement à la doctrine des anciens polyphonistes, de la musique classique et du rythme bien compris. L'organe officiel des doctrines de cette école, le *Cours de Composition Musicale* enseigné par le maître, en fait foi. Cet ouvrage de M. Vincent d'Indy est rempli d'instructions sous ce rapport; les idées nouvelles et justes y abondent et confirment entièrement l'enseignement de Solesmes.

La division que l'auteur donne de l'histoire de la musique est déjà, à elle seule, très éloquente et très suggestive :

« Trois grandes époques :

1° *Epoque rythmo-monodique,*

du IIIe au XIIIe siècle (1).

2° *Epoque polyphonique,*

du XIIIe au XVIIe siècle.

3° *Epoque métrique,*

du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. » (2)

Cette division étonne au premier abord, surtout la désignation assignée à la période contemporaine. L'auteur nous en donne l'explication :

« Dans la troisième époque (époque *métrique*) les lois de l'ancienne *rythmique,* paralysées par la prépondérance de la *barre de mesure* ont perdu toute influence *apparente* sur la musique ». (3)

Détachons brièvement quelques-uns des principes rythmiques de M. Vincent d'Indy.

« Pour déterminer (le rythme), il faut au moins *deux* émissions de son, un minimum de *deux temps* rythmiques *inégaux :* un temps *léger* et un temps *lourd,* qu'on peut figurer ainsi :

Temps léger Temps lourd. » (4)

M. Vincent d'Indy nous a fait remarquer qu'il remplace les dénominations *arsis* et *thésis* par les mots *temps léger* et *temps lourd,* empruntés au système rythmique de M. Hugo Riemann; mais cela uniquement afin de ne pas créer des confusions dans la cervelle des élèves, qui pourraient se perdre dans les trop nombreuses controverses, établies sur les termes grecs. Mais au fond, dans sa pensée, *temps léger* équivaut à *arsis* et *temps lourd* à *thésis.*

Donc, pour lui aussi, le rythme est à cheval sur la barre de mesure.

Puis il poursuit : « Toute succession de temps léger et de temps lourd constitue un groupe rythmique, dont les répétitions successives engendrent le rythme *binaire,* lorsqu'elles ont lieu sans interruption :

Rythme binaire : (5)

(1) Cette délimitation doit être prise dans un sens très large. « Il est difficile, dit M. Vincent d'Indy lui-même, d'assigner, à chacune de ces grandes époques, des dates précises, un commencement et une fin, car elles empiètent naturellement l'une sur l'autre, quant aux manifestations qui en font le caractère; les délimitations que nous donnons ici ne sont donc qu'approximatives, en prenant pour point de départ les plus anciens textes musicaux suffisamment connus et dignes de foi.

(2) *Cours de Composition Musicale,* Avant-propos, pp. 5-6. — (3) *Op. cit.* p. 28. — (4) *Op. cit.* p. 25.

(5) Afin d'éviter toute confusion pour les musiciens modernes, nous répétons les exemples en y ajoutant des barres de mesure.

« Par la prolongation du temps lourd, ou par suite d'une interruption entre ses répétitions successives, le même groupe rythmique devient groupe ternaire

Rythme ternaire { *par prolongation :* (*ou* *etc.*)
par interruption : (*ou* *etc.*) (1)

Ne nous méprenons pas sur le sens précis que M. Vincent d'Indy donne aux mots temps *léger* et temps *lourd*. Ce qu'il en dit nous met complètement d'accord avec lui : « Les expressions *temps léger, temps lourd,* dit-il, dont nous nous sommes servis à dessein, ne sont nullement équivalentes à celles de *temps faible* et de *temps fort* qu'on emploie dans tous les traités de solfège ... Les professeurs de musique distinguent à tort (dans la mesure) des *temps forts* et des *temps faibles*.

« C'est une erreur de croire que le premier temps de la mesure est toujours fort. »

Et en note, M. Vincent d'Indy ajoute : « On pourrait même avancer que, *le plus souvent,* le premier temps de la mesure est *rythmiquement un temps faible ;* l'adoption de ce principe éviterait bien des erreurs et bien des fautes d'interprétation.

« L'identification du rythme avec la mesure a eu pour la musique des conséquences déplorables (2); c'est même une des fâcheuses innovations que nous ait léguées le XVIIe siècle, si fertile en fausses théories. Sous prétexte de reconstituer l'ancienne *Métrique,* à l'aide de quelques vieux documents plus ou moins bien interprétés, on a complètement perdu de vue, à cette époque, les lois plus larges et pourtant tout aussi anciennes de la *Rythmique,* seules compatibles avec l'art véritable.

« Ainsi le rythme, soumis aux exigences restrictives de la mesure, s'est appauvri rapidement, jusqu'à la plus désolante platitude : telle, dans un arbre, une branche qui, comprimée fortement par une ligature, s'étiole et s'atrophie, tandis que ses voisines absorbent toute la sève ». (3)

Un auteur aussi perspicace ne pouvait passer sous silence le *principe du repos,* qui est, à notre avis, le principe fondamental du rythme.

« *Tout effort mélodique nécessite un repos qui se manifeste par la cadence.*

« Tout mouvement ... est le résultat d'un effort qui, tôt ou tard, doit se résoudre en une détente.

« L'arrêt marquant la fin de la période forme ... *une demi-cadence ...;* toute succession de *périodes mélodiques,* séparées par des *repos provisoires* (demi-cadences) constitue une *phrase* dont le point terminal est caractérisé par un *repos définitif.*

(1) *Op. cit.* p. 25.

(2) Nous ne savons plus quel chef d'orchestre a dit que la *barre de mesure* est le *fléau* de la musique moderne. C'est evident; l'œil voit une division, une fin, là où il n'y en a pas; car il faut aller au-delà de la barre pour atteindre la fin du rythme.

(3) *Op. cit.* pp. 26-27.

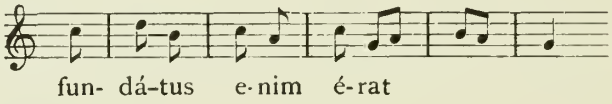
« La phrase musicale se comporte à l'égard de ses périodes composantes comme celles-ci vis-à-vis de leurs groupes mélodiques successifs; il y a donc dans une phrase des périodes *fortes* et des périodes *faibles* ». (1)

Il ne faut pas oublier non plus les textes du même maître que nous avons cités dans la *Paléographie;* nous y renvoyons le lecteur *(Cf. ci-dessus,* pp. 31-32; 65-66).

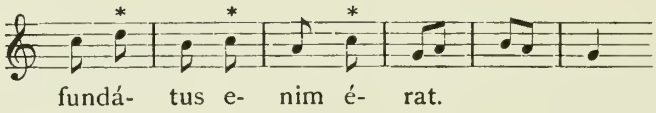
Notre sujet ne nous permet pas de multiplier ces citations; il nous suffit d'avoir dégagé la pensée maîtresse du grand compositeur.

Ailleurs M. Vincent d'Indy a fait l'application de cette théorie au chant grégorien. Soit le passage :

de l'antienne *Iste sanctus.* Interprété comme il suit, dit-il :



ce passage serait lourd et antirythmique. Il faut rythmer :



A diverses reprises, nous avons eu l'avantage de lui soumettre des rythmes grégoriens; la place de l'accent au levé n'offre pour lui aucune difficulté. Il admirait spécialement le mouvement rythmique de l'antienne *Ave Regina* que nous avons reproduite ci-dessus d'après M. Laloy.

Personne ne pourra récuser le témoignage éclairé d'un maître aussi éminent; ou du moins, l'étude, la réflexion et la prudence sont de mise en pareil cas pour ceux qui ne seraient pas de son avis.

A la suite de M. Vincent d'Indy, M. Ch. Bordes professe la même doctrine. Répétons cette seule phrase si exacte qui vaut pour toute musique vraiment digne de ce nom : « Ne considérer (dans les transcriptions de la musique palestrinienne) les barres de mesure que comme guide visuel pour diviser le chant en parties égales, *sans aucun souci d'introduire des retours périodiques de temps fort. La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne, est une musique purement rythmique et non métrique.* Accuser de parti pris le 1er temps dans la musique palestrinienne *nous paraît une barbarie moderne* — tout comme la mensuration du plain-chant ». *(Paléographie,* ci-dessus, p. 40).

(1) *Op. cit.* p. 39.

Naguère encore dans un *Résumé des doctrines esthétiques de la* SCHOLA CANTORUM (1), il revenait sur le même sujet :

« C'est ... le culte de la *liberté* dans la phrase musicale, qu'il s'agisse de musique parlée, ou dansée, de musique religieuse ou profane, et la familiarité qu'on en doit avoir, que la *Schola* s'est donné pour mission de célébrer et de poursuivre pour *lutter* contre *l'art métrique,* les cadences reçues, les phrases à effet, *le retour des ictus périodiques, sempiternels et convenus, qui vulgarisent la musique et la rabaissent* ».

Cette doctrine, M. Charles Bordes l'a écrite à toutes les pages de son *Anthologie des Maîtres religieux primitifs,* dans les annotations qu'il a ajoutées aux textes des anciens. Elle est écrite dans ses compositions où il met en pratique sa théorie avec la plus excessive liberté et, il faut bien le reconnaître, avec le plus grand succès. (2)

M. H. Expert, l'éditeur si profondément instruit et si méritant des *Maîtres musiciens de la Renaissance française,* a trop vécu parmi eux pour n'avoir pas reconnu, comme nous et avant nous, ce fait si incontestable de la force se portant librement sur l'*arsis* ou la *thésis*, sur le levé ou le baissé de la *battuta*. Nous savons qu'il trouve probantes nos citations des anciens polyphonistes; comme nous, il a constaté que les musiciens du XVIe siècle, surtout ceux de l'époque josquinienne, pratiquent avec bonheur des figures rythmiques aussi libres que variées, et qu'ils ne répugnent pas à placer un accent sur le levé qui précède immédiatement le touchement. Et cela aussi bien pour l'accent français que pour l'accent latin. Nous voulons ici le remercier des encouragements et des indications qu'il a bien voulu nous donner au cours de ce travail.

Nous aurions encore à citer en notre faveur les théories rythmiques de M. Hugo Riemann, l'auteur qui, à notre avis, a exploré avec le plus de succès les profondeurs du rythme; mais, à cause de leur importance, nous aurons à en parler au chapitre suivant.

En résumé, dans les chœurs déjà innombrables où se chantent les mélodies grégoriennes, la *pratique* de la liberté de l'accent latin est en usage depuis de longues années, et elle s'étend chaque jour. De leur côté, les théoriciens le plus en renom reviennent au rythme antique, et les compositeurs le font entrer dans leurs œuvres. Nous croyons que *l'époque métrique* touche à sa fin.

« La mystérieuse puissance du rythme n'a jamais cessé d'agir sur les destinées de l'art, et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le

(1) *Tribune de Saint-Gervais*, Septembre 1903, p. 307.

(2) A ce sujet qu'on nous permette un souvenir. Nous assistions un jour, dans une ville de province, à une répétition dirigée par M. Bordes. Le maître de chapelle qui lui avait cédé sa place me dit : « Maintenant on va chanter un cantique composé par M. Bordes; quel dommage que dans ses œuvres, il ne tienne pas compte de l'accentuation! »... Et le chœur se mit à chanter. Après quelques instants de résistance, le maître de chapelle empoigné par la gracieuse mélodie : « C'est curieux! c'est curieux! malgré les fautes, c'est vraiment joli!! » Aujourd'hui ce maître de chapelle continue à juger charmante la composition dont il s'agit; mais, mieux instruit, il n'y voit plus de fautes!

passé, le *rythme* règnera de nouveau sur la musique, et la libérera de l'asservissement où l'a tenue, pendant près de trois siècles, la domination usurpatrice et déprimante de la *mesure* mal comprise ». (1)

Au cours de ce volume, nous avons jeté, éparses, un certain nombre de notions sur le rythme en général, sur le rythme grégorien en particulier, sur l'accent latin. Qu'on nous permette de les grouper dans un dernier chapitre. Il est nécessaire de les coordonner, de les préciser, sans toutefois leur donner encore le développement que nous nous proposons de publier plus tard. Nous aurons ainsi l'occasion de justifier plusieurs des assertions que nous avons émises ou que nous avons rencontrées dans les auteurs cités dans les pages précédentes.

Ce chapitre sera le résumé et en même temps le complément de tout ce que nous venons d'enseigner.

CHAPITRE III

LE RYTHME ET LE MOT LATIN.

Allons droit à la base fondamentale de tout rythme. Nous l'avons dit et redit : le rythme est un mouvement qui comprend un début et une fin, un élan et un repos, une arsis et une thésis, un temps léger et un temps lourd, selon l'expression de M. H. Riemann (2).

Comment se manifestent musicalement cet élan et ce repos?

Pour répondre à cette question nous nous appuierons sur M. Hugo Riemann; personne à notre connaissance n'a mieux résolu ce problème. Nous nous rencontrons entièrement avec lui. Voici sa doctrine et la nôtre.

Au *temps d'élan,* au *temps léger,* appartiennent l'effort, la poussée, l'animation, la vie; le caractère transitoire, la rapidité, la légèreté, la vivacité, la *brièveté;*

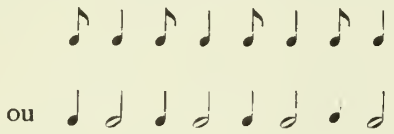
Au *temps de repos,* au *temps lourd,* au contraire, appartiennent la détente, la pesanteur, le ralentissement, le retard, l'arrêt, le repos et par suite la *longueur*. Ce qui amène le grand rythmicien à conclure « *qu'il n'est pas difficile de reconnaître que la longueur est volontiers considérée comme délimitation des thèmes ou motifs rythmiques* ».

(1) Vincent d'Indy. *Cours de Compotition musicale*, p. 28.

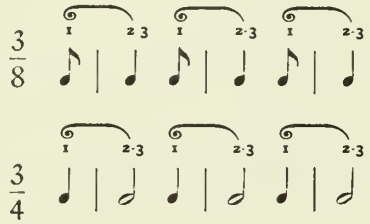
(2) Si l'on veut bien comprendre que le rythme est un mouvement, nous conseillons de lire l'ouvrage vraiment fort de M. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 3e édition (Leipzig, Teubner, 1902). Le résumé de sa théorie est contenu dans cette idée : Le rythme, qu'il s'agisse de travail, de poésie ou de chant, consiste dans une suite de mouvements ... Chacun de ces mouvements se compose au moins de deux éléments, l'un fort l'autre faible, d'une élévation et d'un abaissement, d'une tension et d'une traction, d'une arsis et d'une thésis, (p. 24).

M. Bücher fait remarquer que ces deux dernières expressions doivent être prises au sens antique qui comme on le sait, dit-il, est aujourd'hui opposé à la terminologie de la nouvelle métrique (p. 350). Nous aurons plus tard à puiser dans ce livre.

Etant donc donnée une succession régulière de brèves et de longues :

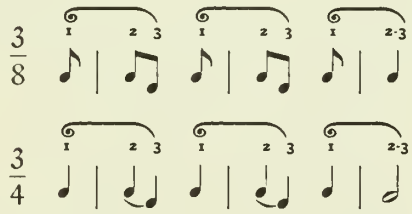


le rythme naturel sera celui-ci :

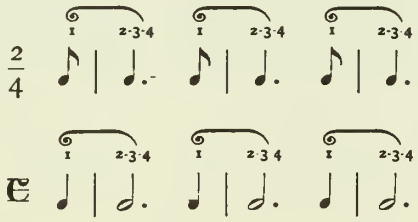


c'est-à-dire la brièveté au temps léger ou arsis; la longueur au temps lourd ou thésis.

La même proportion se retrouve si l'on divise, en un groupe de deux unités, la longue thétique :



Et si déjà la *longue binaire* (la noire par rapport à la croche — ou la blanche par rapport à la noire) sert volontiers de conclusion, c'est encore bien plus le cas pour la *longue ternaire :*



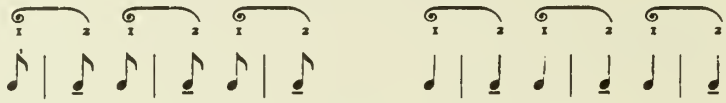
La longue, sans contexte possible, attire l'ictus, le touchement, la thésis.

Mais il y a plus : cette loi du retardement rythmique sur la syllabe ou le temps de thésis est si impérieuse, que M. Riemann ne craint pas d'en proclamer la nécessité, *même dans les mesures égales, bien qu'alors cet allongement ne soit que minime.* (1)

Ainsi donc une série de notes égales :

(1) L'ouvrier, dit très bien M. Bücher, a toujours la tentation de se donner un instant de répit après chaque poussée. (*Op. cit.* p. 26). La dépense de force exige des points de repos.

se distingue en motifs rythmiques d'abord par la vie, l'animation de *l'élan*, et surtout par l'allongement minime des *temps porteurs* des rythmes pour employer une des expressions de M. H. Riemann. Le rythme ne s'arrête pas, mais on sent que c'est là qu'il pourrait s'arrêter.

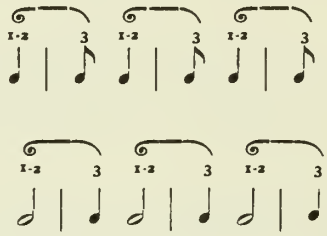


Aussi pour lui le rythme ternaire n'est que le développement naturel du rythme binaire.

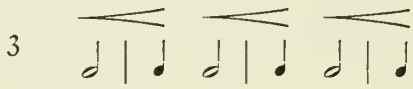
En résumé : au temps levé, la brièveté ; au temps baissé, la longueur. Dans un rythme ternaire, à l'arsis, un temps ; à la thésis, deux temps (1).

Tel est le rôle de la *durée* dans la formation du rythme. Ce rôle est prééminent ; il surpasse de beaucoup celui de la *force* et même celui de la *mélodie,* qui cependant ajoutent tant à sa beauté. Nous expliquerons bientôt cette dernière assertion.

On comprend dès lors que le renversement de cette ordonnance, par exemple :



soit une atteinte à la marche régulière, calme et naturelle du rythme. « Dans une mesure à trois temps, dit M. H. Riemann, la prolongation anormale du temps faible par rapport au temps fort (au sens moderne) demande un certain effort de conception ; mais c'est pourquoi



précisément elle peut servir de base à des effets très caractéristiques, *analogues à la syncope.* » (2) Ces bouleversements, ces secousses, sans aucun doute, sont légitimes en musique moderne, en polyphonie ; mais elles sont absolument bannies de la musique grégorienne, *musica omnino naturalis.*

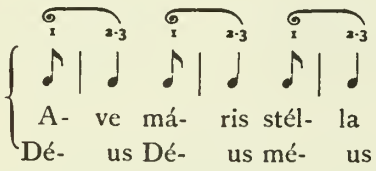
(1) M. H. Riemann a semé cette doctrine dans ses différents ouvrages. Cf. *Musikalische Dynamik und Agogik.* Ch. II, p. 48-51 ; it. p. 67. — *Katechismus der Gesangs-Komposition* (*Vokalmusik*).

Cf. aussi le nouveau volume de M. Riemann : *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik.* Breitkopf, 1903.

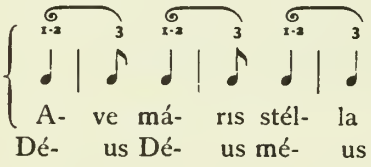
(2) H. Riemann. *Dictionnaire de musique,* au mot *Rythme,* p. 712.

Appliquons cette doctrine à des paroles, et le musicien ne manquera pas de sentir la *syncope* qui se produit immédiatement :

Rythme naturel bon.

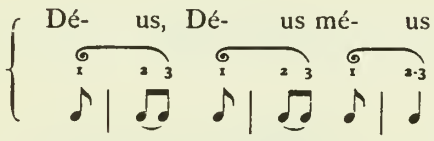


Rythme syncopé : mauvais dans le chant Grégorien.

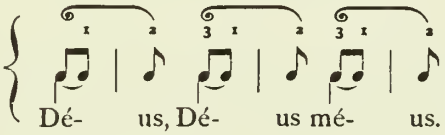


La syncope consiste ici dans la contraction irrégulière *du dernier temps de la thésis* — 3 — *avec le temps arsique suivant.*

bon :

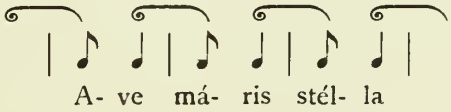


mauvais :



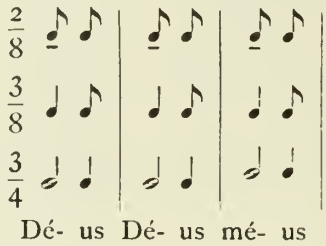
La vraie syncope n'est pas en soi un fait appartenant à l'ordre *intensif ou dynamique ;* c'est avant tout un fait d'*ordre rythmique*. C'est un trouble dans la succession et la proportion régulières des temps légers et des temps lourds, des arsis et des thésis. La meilleure définition de la syncope a été donnée par M. H. Riemann dans son dernier volume *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik*, p. 88 : « La syncope est formée par la réunion en une seule note d'un temps léger et d'un temps lourd suivant. »

Si l'on dispose les mots et les barres de mesure de la façon suivante :



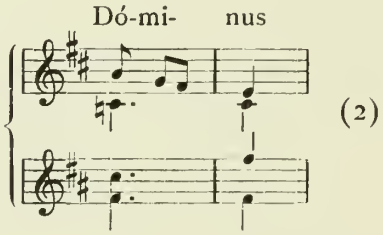
le même effet syncopal se produit encore. La partie *thétique* (*le frappé*) est plus brève, plus légère que la partie *arsique* (*le levé*). La disposition des mots ne corrige pas la disposition foncièrement irrégulière des notes dans l'intérieur de la mesure.

Mais du moins l'adaptation suivante n'est-elle pas permise?



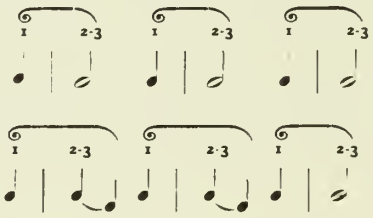
Elle est déjà plus tolérable; mais nous verrons tout à l'heure qu'elle pèche par un autre côté.

Si la noire se dédouble en *deux croches*, qu'advient-il? C'est le cas que condamnent M. Laloy et M. Gaborit,(1) et avec raison, car, en dépit de ce dédoublement, le groupement irrégulier (1 *temps pour la thésis,* 2 *temps pour l'arsis)* persiste toujours, et l'effet syncopal est à peu près le même :



Un groupement de notes, même distinctes, peut donc amener un effet de syncope, si ce groupement n'est pas conforme aux lois rythmiques fondamentales que nous venons d'exposer.

Dans une mesure à trois temps, la seule division naturelle est par conséquent la suivante :

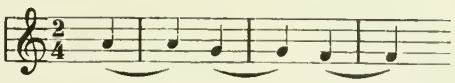


soit à l'intérieur des phrases, soit *surtout aux cadences,* où un effet de syncope, s'il s'agit de chant grégorien, ne peut jamais être toléré. Le caractère de la syncope répugne totalement au sentiment de repos que doit toujours produire une cadence.

(1) Cf. ci-dessus, p. 156.

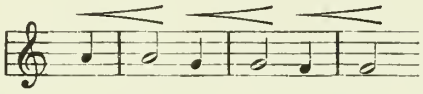
(2) Quelquefois peut-être, mais ceci est très discutable, cette dernière forme peut trouver place dans la mélodie grégorienne, lorsque la disposition de la mélodie, des mots, la prononciation de certaines voyelles et une exécution habile effacent à peu près l'effet de syncope. Toutefois il est plus sûr de s'en tenir à la règle générale.

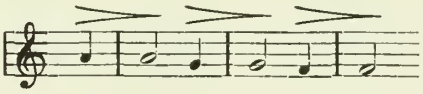
On suppose ordinairement que pour produire la syncope si usitée dans notre musique moderne et dans la musique polyphonique,

A  *ou*

la mesure intensive avec son premier temps fort est nécessaire. Il n'en est rien, car les syncopes ci-dessus peuvent se présenter aussi bien dans une série de rythmes *thétiques faibles* que dans une série de rythmes *thétiques forts*. La syncope ici suppose la suppression *non d'un temps fort,* mais d'un *ictus thétique fort ou faible*.

Soit ces deux rythmes, l'un fort, l'autre faible :

B *Rythmes thétiques forts :* 

C *Rythmes thétiques faibles :* 

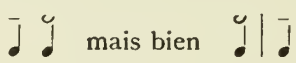
Si on les syncope comme ci-dessus (A), l'opération se fait uniquement, dans les deux cas, *par la totale omission* de l'ictus du premier temps, et par suite dans la *fusion* irrégulière de l'arsis et de la thésis. La force, plus ou moins intense de cet ictus, n'a rien à voir ici; ce n'est pas une question de plus ou de moins, ce n'est pas un affaiblissement, mais bien un anéantissement complet de l'ictus thétique. Or, cette suppression a pour effet naturel de tromper notre attente et de produire un ébranlement rythmique qui est proprement le fruit de la syncope. On dirait un faux pas où, par suite d'un degré qui manque, un pied surpris est forcé de chercher *plus loin* l'appui qu'il ne trouve plus à la distance accoutumée. Au contraire, dans l'effet syncopal précédemment étudié :

il y avait surprise et secousse, parce que le pied, après s'être posé sur la thésis, trouvait *trop tôt*, sans avoir eu le temps de se relever, un autre degré contre lequel il venait se heurter.

L'ébranlement produit par la syncope musicale, peut être plus ou moins violent. Dans une musique où tous les premiers temps de mesure sont très fortement et très régulièrement marqués, l'effet syncopal sera aussi très violent, surtout si la force, comme il arrive communément, se reporte en arrière au temps levé. En effet, à la secousse *rythmique* déjà si rude, se joint un effet *dynamique* haletant, dur, qui vient la renforcer.

Prenez, au contraire, un genre où la marche rythmique pure s'affranchit de la mesure intensive, où souvent le *levé* est naturellement fort, le *baissé* faible, comme dans la musique josquinienne ou palestrinienne, alors les syncopes prennent un tout autre caractère. (Cf. supra, *Paléographie musicale,* pp. 94-95). Elles sont toujours une anomalie *rythmique;* mais elles ne sont que cela. La dynamie n'y joue aucun rôle; elles s'adoucissent et ne sont guère que des entrelacements du rythme qui donnent, lorsqu'ils ne sont pas prodigués, de la grâce et de la variété à la mélodie polyphonique.

Ainsi donc, pour parler encore avec M. Hugo Riemann, « le motif (le rythme) primordial proprement dit n'est pas



Le temps *lourd,* le temps principal et porteur du rythme, devient intelligible à l'oreille, grâce à l'allongement, si petit soit-il, qui se produit aux dépens du temps léger » (1). Les deux temps se joignent, s'entrelacent comme les plantes en croissant.

La *quantité* seule a déjà produit ce résultat. Pour unir plus intimement encore ces deux unités — qui toujours cependant doivent rester distinctes — et n'en faire qu'une *entité rythmique,* l'intensité, la mélodie, l'harmonie s'allieront à la quantité; alors la vie de ce petit motif, de ce petit être rythmique sera entièrement constituée.

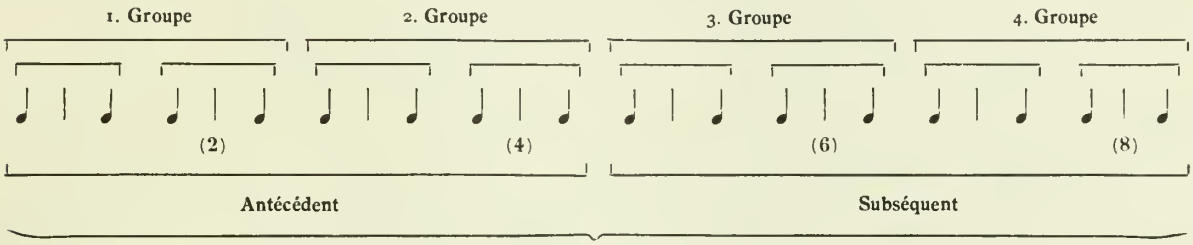
Autre loi importante du même auteur : « Le temps *lourd, clôt* cette petite forme rythmique (2) »; et si à ce premier petit rythme succède un autre rythme de même nature, de nouveau le temps lourd de ce second rythme lui sert de conclusion, et ainsi de suite pour les incises, les membres de phrase, les périodes, qui toutes se terminent régulièrement sur le *temps lourd,* ou selon l'antique terminologie sur la *thésis,* sur la *depositio,* sur la note de pose, de repos.

Combien justes, pour le dire en passant, sont ces dernières expressions! Sans aucun doute, les mots : *temps léger* et *temps lourd,* expriment exactement les faits rythmiques qu'ils ont pour but de rendre; mais les termes d'élan, de repos, d'*arsis* et de *thésis* n'ont-ils pas encore une portée plus lointaine, une signification adéquate pour ainsi parler? Non seulement ils décrivent les faits mais ils les expliquent, en révèlent les secrets. Pourquoi le temps au levé est-il *léger* si ce n'est parce qu'il est à l'*élan* du rythme? Pourquoi le baissé est-il *lourd* si ce n'est parce qu'il en est le *repos?* Si expressifs que soient les deux termes employés par M. H. Riemann, par les auteurs allemands et aussi M. Vincent d'Indy, les Grecs ont, ce nous semble, mieux trouvé encore; ne craignons pas de nous servir de leurs expressions.

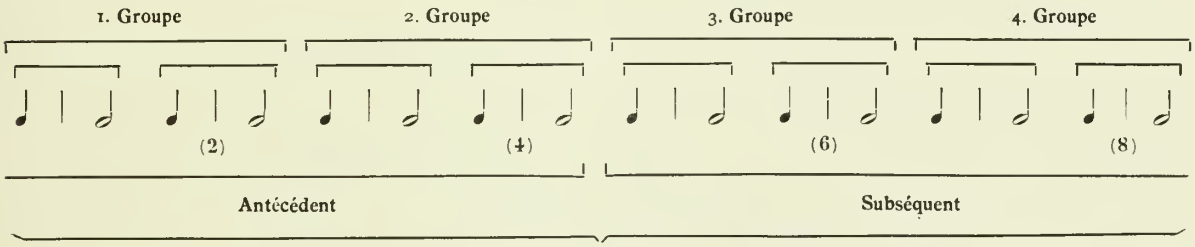
Nous pouvons donc formuler cette règle fondamentale : *Au temps lourd, au temps de repos, à la thésis, appartient uniquement, dans le rythme naturel, de fermer les incises, les membres de phrase et les phrases.*

(1) *Katechismus der Gesangskomposition,* p. 2.
(2) Cf. aussi *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik,* p. 11.

Les schémas rythmiques empruntés à M. H. Riemann résument admirablement tout ce qui vient d'être dit :



ou :



Tous les rythmes se réduisent donc à deux :

a) Rythme spondaïque (temps égaux) *ou*

b) Rythme iambique (temps inégaux) *ou*

Les autres sortes de rythmes en usage dans la musique moderne, quelqu'ils soient, ne diffèrent de ces rythmes fondamentaux que par l'écriture.

La théorie de la mesure et du rythme est aussi simple que possible, et son principe une fois connu, il est très facile de se rendre compte de la construction des périodes musicales, même dans les cas où la symétrie exposée ci-dessus est la plus troublée. (1)

Mais, allant encore plus loin dans la simplification du rythme, M. H. Riemann ajoute que les types primordiaux *et* doivent être réduits à un principe simple et unique; car ces deux motifs ne sont que deux variantes d'une seule et même forme fondamentale, à savoir : le *temps léger* et le *temps lourd,* et dans le langage que nous avons adopté l'*élan* et le *repos*, l'*arsis* et la *thésis*.

Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité, le fondement sur lequel repose le rythme : rythme de toutes espèces, instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique; rythme de tout pays, de tout temps; car ce fondement nous est révélé par la nature humaine.

(1) Cf. *Katechismus der Gesangskomposition*, l. c.

Le chant grégorien, lui aussi, n'a pas d'autre base que ce premier principe; et il a l'avantage, tout en le développant et en s'épanouissant en phrases larges et magnifiques, de n'en jamais troubler l'application : l'ordonnance du *temps léger,* du *temps lourd,* des élans et des repos y suit toujours sa marche régulière.

Toutefois on n'aurait pas une idée complète du rythme élémentaire, de l'élan et du repos, si l'on croyait que cet élan ne peut se composer que d'une seule note précédant immédiatement le temps frappé de la mesure.

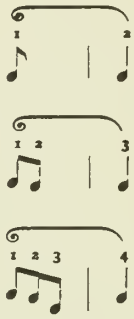
Le rythme simple ou élémentaire — il ne comprend qu'une seule arsis et qu'une seule thésis — est susceptible de recevoir quelque développement dans l'une ou l'autre de ses parties, tout en restant *simple.*

L'arsis peut donc être formée

a) par un temps simple :

b) par un temps composé binaire :

c) par un temps composé ternaire :

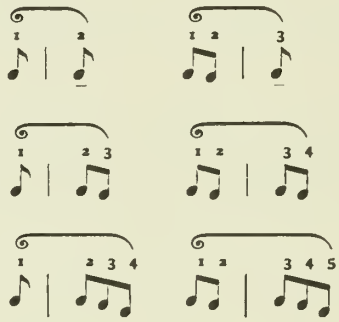


De son côté, la thésis d'un rythme élémentaire peut, après une arsis unaire, binaire ou ternaire, être formée

a) par une seule note :

b) par un temps composé binaire :

c) par un temps composé ternaire :



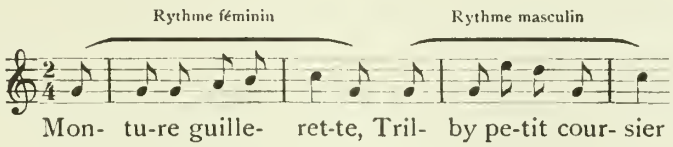
Ces deux dernières formes de thésis (*b* et *c*) ne sont pas terminatives. L'impression de repos parfait que doit produire tout rythme *complet* arrivant à sa fin n'est senti que par l'arrêt sur la note thétique, sur le premier temps de la mesure. C'est l'application de la règle formulée plus haut : Le temps lourd, la thésis clôt les rythmes.

Nous nous trouvons en présence de *cadences féminines;* il est bon d'en dire un mot.

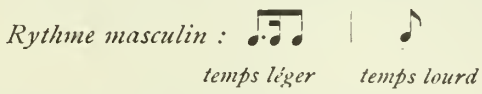
En musique moderne, on appelle *cadence masculine* « celle qui tombe au commencement d'une mesure, sur le temps fort, » et *cadence féminine* « celle qui tombe au milieu d'une mesure sur un temps faible. Cette définition est de M. Mathis Lussy. (1)

(1) *Traité de l'expression musicale,* § 2, p. 18.

Et comme exemple l'auteur produit :



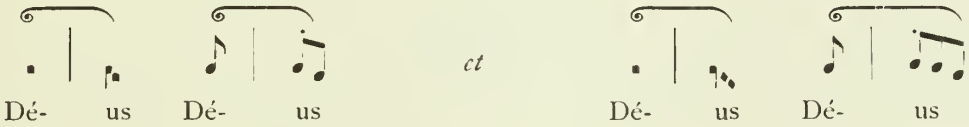
La définition de M. Vincent d'Indy nous semble plus exacte (1). « Si les sons se multiplient sur le *temps léger*, le rythme est *masculin* :



« Si les sons se multiplient sur le *temps lourd*, le rythme est *féminin* :

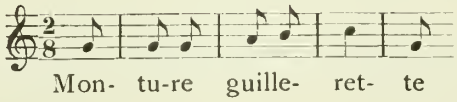
Il faut bien s'entendre sur les cadences féminines; il en est de plusieurs sortes, et il en existe beaucoup que l'on appelle féminines, encore qu'elles n'en aient que l'apparence.

En chant grégorien, il n'y a que deux formes fondamentales de cadences féminines :



Leur caractère à toutes deux est d'être un prolongement immédiat de l'*ictus thétique*.

Il en est de même en musique. Aussi nous n'admettons pas comme *féminine* proprement dite la cadence qualifiée telle par M. M. Lussy, dans l'exemple ci-dessus, au mot *guillerette*. Cette cadence en réalité est, musicalement, masculine; car elle est réductible à la forme suivante :



La syllabe finale atone tombe sur le temps ictique de la mesure; la prolongation de la noire sur la syllabe *ret* n'a pas d'autre but que de faire coincider la syllabe faible *te* avec cet *ictus thétique*. Il ne faut pas se laisser tromper par l'écriture du reste très bonne, donnée par M. Lussy; mais ici, et dans beaucoup d'autres cas analogues, chaque mesure à $\frac{2}{4}$ possède en réalité deux frappés et deux levés.

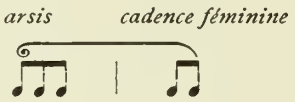
(1) *Cours de Composition musicale*, p. 26.

La définition exacte de ces cadences serait donc :

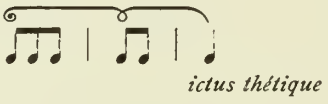
Cadence masculine, celle qui tombe sur l'ictus thétique ♪ | ♪ ; son vrai nom serait *cadence ictique thétique ;*

Cadence féminine, irréductible celle-là, celle qui se poursuit après l'ictus, — son nom serait *cadence postictique*. Cette sorte de cadence n'est jamais conclusive dans l'art grégorien; elle ne l'est pas davantage dans le chant populaire. On la rencontrera comme telle dans la musique savante; mais c'est un raffinement ignoré du chant liturgique, au même titre que la syncope et tous les artifices rythmiques.

Pour compléter un rythme après une cadence féminine



un ictus thétique est exigé :

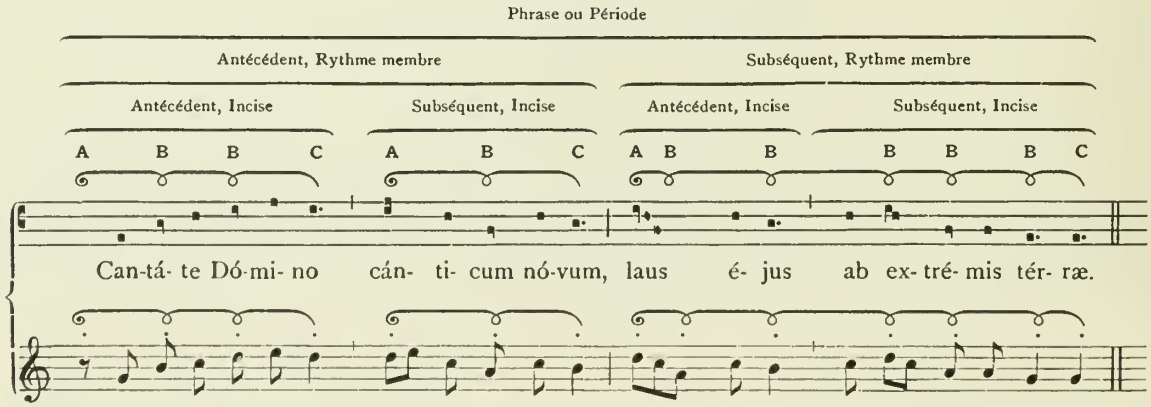


C'est ce qui nous amène au rythme composé.

Un *rythme est composé,* lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis, en d'autres termes plus de deux temps simples ou composés.

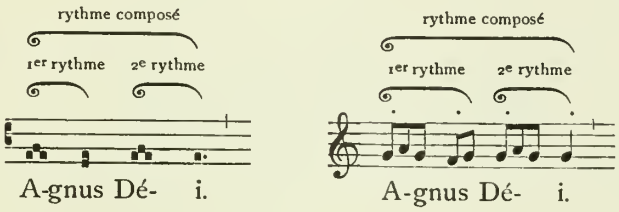
Le rythme composé se forme par la *jonction* ou même la *fusion* des rythmes élémentaires. Il résulte donc de l'enchaînement de plusieurs rythmes simples. Dans cet enchaînement les lois que nous avons formulées pour le rythme simple s'appliquent exactement au rythme composé. Nous voulons dire que le touchement ictique doit toujours tomber sur les valeurs longues : notes contractées, s'il y en a, ou premières notes des groupes ♫ ♫♪ etc., de deux en deux ou de trois en trois.

Cet enchaînement du rythme simple produit les incises, les membres de phrase et les phrases qui sont les vrais rythmes. Exemple :



Les rythmes *composés* sont formés :

1° par la seule *conjonction* de deux ou plusieurs rythmes simples, conservant chacun son *élan* et son *repos* propres.

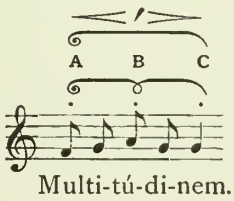


Cette conjonction se fait sans aucune solution de continuité entre les deux rythmes simples, ainsi que l'indique la liaison supérieure.

2° par la *contraction* ou *fusion* de plusieurs rythmes simples :

Le rythme ainsi contracté est un rythme *composé* dont le *touchement central* sert à la fois de thésis à un rythme finissant et d'arsis à un rythme commençant.

Exemple :



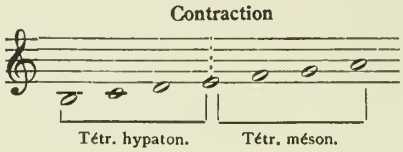
L'*arsis* comprend ici quatre syllabes, soit deux temps composés binaires, elle est dite *composée*. La première partie *multi,* la moins forte, est une arsis *secondaire;* elle conduit à l'arsis principale *túdi,* la plus forte puisqu'elle contient l'accent.

Voici où se trouve la contraction. Le point central B, relativement à l'élan *multi* conserve son rôle de touchement thétique; mais relativement à ce qui suit il est le point de départ d'un nouvel élan aboutissant à la thésis finale.

Il en est de même de tous les *touchements* de l'antienne ci-dessus *Cantate* à l'intérieur des incises. Nous les avons marqués d'un B.

Il se produit ici le même phénomène que dans la marche. Le pied en terminant un premier pas touche le sol, *(positio, thésis, appui)*, et le point précis où il s'appuie est en même temps le point de départ, le début de l'élan du pas suivant. Les piles d'un pont ne sont-elles pas à la fois le point d'arrivée et le point de départ des arches qu'elles soutiennent à droite et à gauche? Mais sans chercher des images et des figures, la mélodie nous fournit des exemples analogues d'enchaînement. M. J. Combarieu et avec lui d'autres écrivains les ont relevés.

« Il peut arriver, dans une simple mélodie, que la même note soit à la fois la dernière d'un *kôlon* et la première du *kôlon* suivant : une ligne de convention doit marquer cette note, qui, théoriquement, compte deux fois. » Dans la musique grecque les *tétracordes contractés* ne sont-ils pas unis par une note commune?



— *L'Intensité; son rôle, sa place dans le rythme.* — « On sait, a fort bien dit M. Brunetière, que le mouvement est l'élément spécifique du beau musical. » (1) Ce mouvement se manifeste, nous l'avons vu, par les alternances de brièveté et de longueur, phénomènes musicaux et d'acoustique pure, qui indiquent à l'oreille, au sentiment et à l'intelligence les *élans* et les *repos* dont se compose le mouvement rythmique. Point n'est besoin, pour le sentir, d'une main qui s'élève et s'abaisse, d'un pied qui bat matériellement la mesure, ou encore des nobles attitudes d'un corps suivant par ses mouvements les impulsions qu'éveillent dans l'âme le rythme et la mélodie; tout cela est bien, aide à suivre le rythme et à le peindre aux yeux, mais n'ajoute rien au rythme lui-même.

Il ne faut pas confondre la *réalité* du rythme avec son *signe;* le rythme n'est pas constitué par le signe : mais le signe, s'il est juste, par le rythme.

Toutefois, les variations de durée ne suffisent pas pour atteindre la plénitude du beau musical. Dans le rythme arrivé à son plein développement, il y a un triple mouvement, on peut dire une triple vie :

Vie quantitative : nous en connaissons le principe *(brièveté* et *longueur)* et l'effet *(élan* et *repos);*

Vie dynamique : elle comprend toutes les modifications d'intensité répandue dans le cours d'une pièce musicale, et elles sont innombrables;

Vie mélodique enfin qu'il suffit de nommer pour évoquer les dessins ondulés de la ligne des sons et toutes les beautés, tous les charmes que le rythme en reçoit.

On devrait ajouter encore *Vie harmonique;* mais le chant grégorien dont nous nous occupons exclusivement ici l'ignore entièrement.

Les *modifications dynamiques* ont un triple but :

A) Elles sont un élément d'unité, ramassant en un seul courant, qui croît ou décroît, les divers éléments du rythme : sons, notes, syllabes, mots et phrases, et ajoutant à la synthèse quantitative qui a produit le rythme la nouvelle synthèse de l'élément intensif.

(1) *Revue des Deux Mondes,* 1er Mars 1902.

B) Elles contribuent, comme les brèves et les longues, à manifester l'élan et le repos du rythme qu'elles rendent plus sensibles dans son mouvement et sa vie.

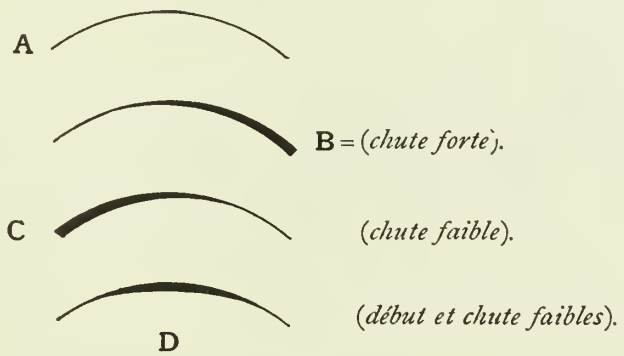
C) Par là même, elles sont un de ses plus beaux ornements.

Les manifestations du *crescendo* et du *decrescendo* ont l'occasion de se déployer plus spécialement dans la phrase, dans les grands rythmes; c'est là surtout que les gradations nuancées de la force se font sentir. Cependant, même dans les rythmes les plus simples, elles trouvent leur place, bien que très souvent les nuances d'intensité propres aux rythmes simples soient absorbées et comme fondues dans l'évolution et le développement rythmique de toute la phrase. Tout ce qu'on peut dire sur l'intensité dans les rythmes élémentaires a plutôt une valeur théorique que pratique. On ne saurait trop le répéter, le rythme vrai n'est réalisé que dans les membres de phrase et les phrases.

Ces réserves faites, nous parlerons de l'application de la dynamie aux rythmes élémentaires.

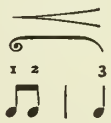
Un rythme parfait — élémentaire ou composé — ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons; *mais rien dans sa constitution native n'exige une place réservée plus spécialement à l'intensité.* En d'autres termes, l'intensité joue indifféremment son rôle soit à l'arsis soit à la thésis.

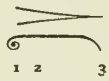
Un peintre traçant une courbe A, est libre de renforcer ses couleurs soit à la retombée (B), soit au départ (C), soit au milieu (D) de sa ligne.

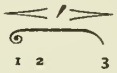


Il n'y a qu'*une seule courbe,* de même étendue, sous trois aspects différents que l'œil suit avec une égale facilité.

Le musicien lui aussi est libre de distribuer les nuances infinies de l'intensité des sons sur tout le parcours de sa ligne rythmique.

S'il place la force à la fin  il aura une *cadence thétique forte* (B);

S'il la place à l'élan  il aura une *cadence thétique faible* (C);

S'il la place au milieu  il aura de nouveau une *cadence thétique faible* mais avec *crescendo au milieu* du rythme (D).

Il n'y a qu'*un seul rythme,* sous trois intensités différentes, que l'oreille saisit avec une égale aisance. L'effet synthétique et enveloppant des mouvements dynamiques se fait aussi bien sentir dans le *crescendo* que dans le *decrescendo.*

Il y a donc deux sortes de rythmes relativement à l'intensité :

a) le *rythme thétique* fort (B) dont la thésis ou repos est plus forte que l'élan;

b) le *rythme thétique faible* (C et D), dont la thésis est plus faible que l'élan. Le rythme D n'est qu'une variété du rythme C.

La localisation de la force est déterminée par des circonstances extérieures et accidentelles, par la volonté de l'artiste, du musicien ou du poète; par le génie de la langue, l'accent, le mot; par la forme mélodique, etc., etc. Le musicien peut, dans son œuvre, employer exclusivement l'un ou l'autre de ces rythmes ou les mélanger. C'est ce que nous rencontrons à chaque page de notre musique classique, de l'antique polyphonie et du chant grégorien.

Cette théorie renverse, nous le savons, les idées modernes. L'enseignement de nos maîtres nous a habitués à considérer le premier temps de la mesure comme le temps fort. N'est-ce pas en effet le point d'appui ferme, solide, sur lequel repose toute la charpente du rythme? N'est-ce pas l'ictus, le coup, le frappé que les anciens et même les modernes marquent en frappant du pied ou de la main? Et pour fortifier ces dires, on emprunte des comparaisons à la chute des corps tombant sur terre avec un bruit plus ou moins retentissant : le marteau qui retentit sur l'enclume est un de ces exemples qui plaisent aux amateurs de mesure intensive.

Ces comparaisons ont un grave défaut : elles s'appuient uniquement sur des exemples empruntés à la pure matière; or, quand il s'agit de musique, de sons, de voix, nous sommes bien au-dessus de la matière.

De fait, la chute d'un corps lourd et inerte ne peut être que forte. Le marteau qui s'élève en silence pour retomber avec éclat sur l'enclume est un modèle parfait du rythme fort, tout comme le pas d'un régiment en marche ou d'un lourd personnage en sabots. Aller chercher de tels exemples pour caractériser les cadences musicales, c'est méconnaître la liberté, la spiritualité du rythme vocal ou instrumental.

Au reste, la matière elle-même pourrait nous fournir des exemples de cadences plus légères et plus douces. Le vol de l'oiseau qui, à chaque coup d'aile, s'appuie sur l'air pour reprendre son élan, la pose de cet oiseau; le léger flocon de neige qui lentement tombe, touche la terre et s'évanouit, se rapprochent beaucoup plus de la délicatesse du rythme musical. Mais, là encore, il reste quelque chose de matériel, de fatal, qui s'écarte de la réalité : la voix est plus légère, plus souple que le flocon de neige. « Le beau est léger, a dit Nietzsche; tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats. » (1) Le rythme grégorien, lui aussi, marche sur des pieds délicats; il emprunte le moins qu'il peut à la matière. Il est purement *vocal*. La voix humaine ne se meut pas d'une façon machinale; ses élans et ses chutes sont d'une nature plus spirituelle que matérielle, mue qu'elle est par une puissance vitale et spontanée, libre et intelligente, qui lui transmet quelque chose de son immatérialité.

L'artiste en chantant extériorise ses sentiments, sa pensée, toute son âme, et sa voix peut en traduire les nuances les plus délicates. Maître de sa voix et de sa parole, il en dirige toutes les qualités de durée, de force, de mélodie, d'expression, avec la plus entière liberté.

Il élargit, comme il le veut, la durée des élans et des repos; il étale, à sa guise, comme le peintre sur les lignes de son dessin, les couleurs, les nuances infinies de l'intensité des sons; il déploie en mille méandres les contours de sa mélodie; tout cela conformément aux exigences d'ordre, de juste proportion, qui constituent une de ses facultés les plus délicates, le goût, le sens esthétique. Comme nous sommes loin du mouvement fatal qui précipite le marteau sur l'enclume!

Pleine liberté est donc laissée à l'artiste de conduire son chant et, spécialement de régler et de terminer ses cadences avec force ou douceur, comme il l'entend. Avec douceur, et c'est le cas le plus ordinaire pour la *phrase* musicale, qui se termine là ou la dernière note, la dernière syllabe s'éteint et meurt. Or, ce qui se trouve dans le grand rythme de la phrase, peut se retrouver jusque dans les plus petits rythmes élémentaires. Le courant dynamique conduit et porte la voix vers la cadence et le repos avec une égale sûreté, soit en *crescendo* soit en *diminuendo*. C'est sur cette liberté qu'est basé le double rythme *thétique fort* et *thétique faible*, que nous exposons ici.

Mais comment avec une pareille théorie peut subsister la mesure? N'est-ce pas le temps fort qui la crée et qui la limite?

Radicalement fausse est cette notion de la mesure. La vérité sur la mesure, la voici. Le rythme, dans sa plus haute conception, est affranchi de la mesure, en ce sens que, bien loin de la subir, il en est l'unique facteur, l'unique créateur.

Par elle-même la mesure n'est rien — j'entends la mesure au sens moderne, entre deux barres, — elle n'a pas d'existence propre, elle n'existe que par le rythme; elle en

(1) Cité par M. J. Combarieu. *Revue musicale*, n° 2, p. 75.

fait partie, elle n'en est pas distincte. Par elle-même, elle n'existe pas plus que les vestiges du pas sur le sable avant que l'homme ait passé. Peut-on dire que ces vestiges soient la règle de sa marche? Non, c'est le contraire qui est vrai. L'homme, conformément à sa nature, détermine lui-même volontairement l'espace plus ou moins long, plus ou moins régulier, qui sépare chaque trace et leur impression plus ou moins profonde, selon qu'il a marché à grandes ou à petites enjambées, lourdement ou légèrement; ou encore selon qu'il a couru, galopé ou bondi. En un mot l'allure adoptée est l'unique facteur de la *mesure* et de la *pesanteur* de ses pas; à moins cependant que cette marche ou cette course ne s'effectue, par exemple, sur des traverses de chemin de fer, auquel cas les dites traverses deviennent la norme de ses pas; mais, là encore, l'homme veut bien se prêter, s'adapter à cette marche uniforme, machinale, insupportable, qui représente d'ailleurs assez fidèlement l'effet produit par le retour régulier du temps fort de la mesure intensive.

Le rythme lui aussi, est une marche, et les premiers temps de mesure ne sont que les vestiges de ses pas. Là, où dans sa marche, le rythme s'abaisse, tombe, *(cadere,* tomber), touche le sol, laisse une trace si légère, si superficielle soit-elle, là est la fin du pas rythmique et le début de la mesure. Et par *trace,* j'entends ici ce sentiment d'appui, de repos, de cadence ou même d'arrêt qui se fait d'autant plus sentir à l'oreille que les rythmes sont plus importants, et se rapprochent davantage du rythme-phrase. C'est donc le rythme, ce sont ses pas qui, dans tout le cours d'un morceau, donnent naissance à la mesure.

Il y a plus. Non seulement le rythme crée la mesure, mais il lui donne sa durée; car il marche à pas binaires ou ternaires, comme il lui plaît.

On a voulu expliquer cette loi universelle de *binarité* et de *ternarité* par une exigence métro-dynamique de l'oreille qui aurait besoin, dit-on, d'un temps fort de deux en deux ou de trois en trois unités, pour se reconnaître au milieu de la multitude des unités premières. Non, ce qu'exige l'oreille, c'est le sentiment d'une cadence, d'un repos ou au moins d'un touchement, même le plus minime, d'une thésis en un mot se produisant de deux en deux ou de trois en trois unités.

Mais pourquoi de deux en deux ou de trois en trois unités?

Rien de plus simple. Le rythme marche à pas *binaires*

puisque après un premier appui, il faut nécessairement un élan nouveau pour faire un nouveau pas et aboutir à un nouvel appui jusqu'au dernier qui sera transformé en repos complet, en arrêt.

Pour la même raison, il marche à pas *ternaires;* la note d'appui, au lieu d'avoir un seul temps, en a deux :

Le rythme ternaire n'est qu'une variété, une extension du rythme binaire. Nous parlons toujours du rythme naturel. Et tout cela est fondé sur notre propre nature, car le rythme ne saurait avoir son origine en dehors de nous. Que de rythmes en nous! rythme du cœur, rythme du pouls, rythme de la respiration, rythme de la marche; les uns sont binaires, les autres ternaires. Bien que variés, ils s'harmonisent en notre être, sans se heurter, sans se confondre; nous les sentons, nous les scandons, l'oreille même peut les entendre; et tous se réduisent à un même principe qui, sous différents noms, sous différentes formes équivalent toujours à ce que nous appelons *élan* et *repos* ou plus simplement *commencement* et *fin*.

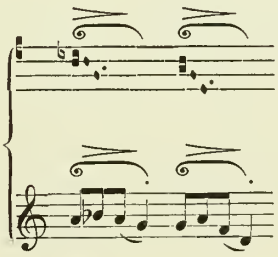
Si la *force* manque pour saisir au passage le premier temps de la mesure ou, ce qui est la même chose, la fin du rythme élémentaire, quels sont les moyens qui permettent à l'oreille de saisir les limites du rythme?

Pour répondre à cette question, il faut l'élargir et ne pas considérer les seuls rythmes élémentaires.

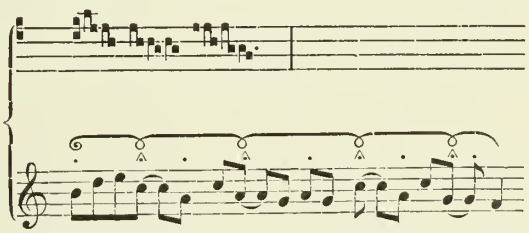
Les vrais rythmes, nous l'avons dit, sont les grands rythmes, rythmes-phrases, rythmes-membres, et même rythmes-incises, et ces rythmes, l'oreille doit les saisir sans hésitation possible, du moins dans le chant grégorien. Cette nécessité n'est pas requise pour les rythmes élémentaires; englobés dans le mouvement général, ils s'estompent, s'effacent dans l'ensemble, et parfois l'oreille les devine plutôt qu'elle ne les entend. Ainsi, dans un dessin, se fondent les ombres et les demi-teintes.

a) La *longueur,* signe le plus naturel pour l'oreille de l'arrêt, du repos, est le moyen le plus simple, le plus fréquent, employé pour limiter les rythmes. Le chant grégorien en fait usage à chaque instant sous le nom de *mora vocis*. Cette longueur, qu'elle soit accompagnée de force ou de faiblesse, peu importe, caractérise essentiellement l'arrêt, la *mora vocis*.

Rythmes faibles.

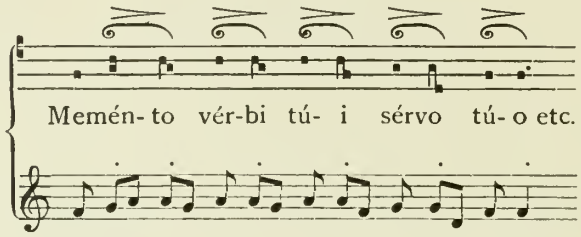


Rythmes forts.



b) Au défaut de la longueur, le *groupe de notes*, qui n'en est que la monnaie, produit le même effet. Exemple :

Communion du xxe Dim. après la Pentec.



c) Le seul *courant dynamique* peut servir encore à la délimitation des thèmes rythmiques et ce n'est pas le courant *crescendo* qui produit cet effet, ce n'est pas ordinairement la force de la dernière note ou de la dernière syllabe qui signale la fin des rythmes, mais bien plutôt la *faiblesse*. Ceux-ci viennent doucement expirer et finir sur le minimum de force tonale. Voilà la règle générale.

On peut remarquer ce fait dans l'exemple ci-dessus. Chaque petit motif rythmique se termine sur la note la plus faible.

d) D'autres fois la seule marche binaire ou ternaire adoptée dans une pièce musicale suffit à déterminer la limite des rythmes sans qu'il soit besoin de la force. Ainsi en est-il dans la rythmique palestrinienne. Cf. plus haut, pp. 126-127. Ce volume en contient de nombreux exemples.

e) La *syllabe finale des mots latins* peut aussi produire le même effet. Nous renvoyons sur ce point à ce que nous avons écrit ci-dessus (p. 125), et aussi à ce que nous dirons bientôt sur la durée des syllabes dans le *mot latin*.

f) Souvent aussi *la syllabe accentuée* des mots proparoxytons : *glóri | a* est un point d'appui pour le rythme. De même la syllabe accentuée des mots paroxytons suivis d'un monosyllabe : *Déus | es*.

g) La *force*, car il ne faut pas l'exclure, peut aussi limiter les rythmes.

h) Enfin, si l'on en fait usage, l'*harmonie* dont les accords viennent se poser sur les *temps porteurs* du rythme.

Le rythme a encore beaucoup d'autres moyens de se faire sentir; mais ce que nous venons de dire suffit.

En résumé, la mesure doit tout au rythme : existence, durée, intensité, marche binaire ou ternaire, régulière ou irrégulière, brisement de rythme, syncope, etc. Quand on a bien compris ce qu'est le rythme, son pouvoir, son omnipotence dans la phrase musicale, on reconnait en même temps que la mesure n'en est que la très humble servante et n'a sur lui aucun pouvoir. En chant grégorien, la mesure, toujours simple, binaire ou ternaire, n'est en définitif, qu'un *temps rythmique composé*, binaire ou ternaire, placé à l'élan ou au repos du rythme. Et à ce point de vue, le plus vrai, on peut dire qu'il n'y a pas de

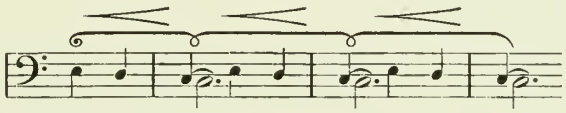
mesure dans l'art musical grégorien; il n'y a que du rythme, et la mesure n'est qu'une partie de rythme.

En terminant ce que nous avons à dire sur le rôle de la *longueur* et de la *force* dans le rythme, nous raconterons une expérience qui nous a beaucoup aidé à en comprendre l'importance. C'est un souvenir de France, un souvenir de Solesmes!

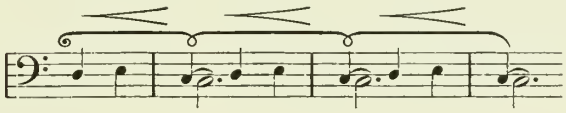
Les trois plus grosses cloches de notre chère abbaye de St Pierre de Solesmes sonnaient dans les jours de deuxième classe. Leurs notes *do, ré, mi* étaient fort justes et leur carillon sonore, puissant et grave, était merveilleusement agréable et préparait l'âme au recueillement.

Cherchant à démêler, au milieu de leurs ébats mélodiques, quel en était le rythme, je remarquai très vite qu'il variait avec la mélodie, ou plutôt avec la durée des sons; le sentiment de la cadence, du repos, se produisait toujours sur *la note la plus longue, do, ré* ou *mi,* malgré la différence d'intensité de ces trois énormes cloches.

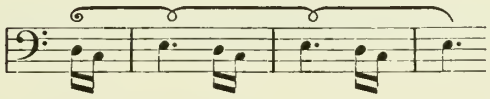
Rarement elles sonnaient à temps bien égaux. Néanmoins, dans ce cas il me semblait que la cadence se faisait volontiers sur le *do,* sur la plus grosse et la plus puissante des trois cloches. Sa résonnance persévérait, pendant que frappaient les coups de *mi*, *ré,* et faisait ainsi paraître plus longue la durée du *do*. J'entendais donc :



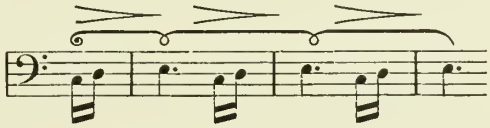
ou :



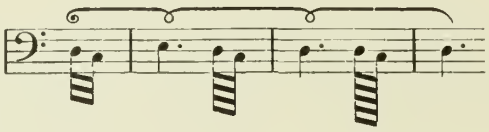
Cette régularité de sons ne tardait pas à se troubler de diverses manières. Le *ré*, par exemple, se rapprochait peu à peu du *do,* et, par là même, laissait une durée plus sensible au *mi*. Pendant les premiers instants de cette évolution, le rythme restait indécis; puis bientôt il devenait très net et le carillon disait avec un repos sur le *mi*



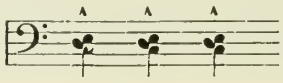
d'autres fois :



Après quelques instants, ce rythme s'altérait légèrement; les notes du levé se serraient plus intimement contre le *mi* toujours note de repos :



et elles finissaient par battre ainsi :



je ne saisissais plus qu'une série de frappés. Bientôt les sons se séparaient de nouveau et j'entendais

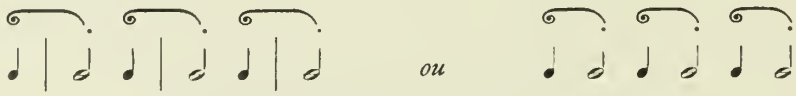
la longueur coïncidant cette fois avec la cadence rythmique *ré*.

Puis les troubles rythmiques se produisaient de nouveau et tour à tour chacune des trois notes de cette belle sonnerie, si différentes par la force, s'imposait comme finale du rythme dès que la longueur venait l'affecter.

La Mélodie et le Rythme. — La *longueur* et la *force* des sons suffisent donc à elles seules pour manifester à l'oreille les mouvements rythmiques d'élan et de repos; mais ces mouvements si variés soient-ils, ne peuvent atteindre toute leur beauté s'ils ne s'appliquent qu'à une série de sons unissonants. Pour donner au rythme sa beauté, sa plénitude de puissance, la *mélodie* est nécessaire; seule elle ne peut rien; mais elle s'unit à la *longueur* et à *la force* des sons pour déterminer l'élan et le repos rythmiques. La mélodie est une « succession de sons ayant entre eux des rapports logiques et déterminés ... Le principe constant de toute mélodie réside dans le changement de hauteur des sons successifs, changement ascendant ou descendant. »(1)

Naturellement les sons d'une mélodie sont soumis aux lois générales rythmiques de *durée* et *d'intensité* que nous venons d'exposer. Ces lois contribuent, pour une bonne part, à établir entre les sons les relations logiques, nécessaires à la formation d'une phrase ayant un sens musical très précis.

Sans doute le rythme peut exister en dehors de la mélodie :



(1) H. Riemann. Dictionnaire de Musique, au mot *Mélodie*.

mais une mélodie, digne de ce nom, ne saurait exister sans le rythme. Or, il n'y a pas de rythme là où les lois rythmiques de *durée* et d'*intensité*, et par suite d'*élan* et de *repos*, ne sont pas observées. Appliquez une mélodie quelconque au schéma rythmique ci-dessus, toujours le rythme *naturel* sonnera comme nous l'avons noté; toujours la brièveté coïncidera avec l'élan, la longueur avec le repos. Le renversement de cet ordre produira l'effet de syncope, ou tout autre brisement dans la marche rythmique.

Mais ce n'est pas tout : une union plus étroite encore et plus parfaite se rencontre entre le rythme et la mélodie. Dans tout rythme et spécialement dans le rythme phraséologique, la *direction ascendante* du mouvement mélodique a une affinité intime avec l'*élan* rythmique; la *direction descendante* de ce même mouvement sympathise avec la déposition du rythme.

En effet, chacune de ces directions possède un caractère particulier qui correspond exactement à l'élan et à la déposition du mouvement rythmique.

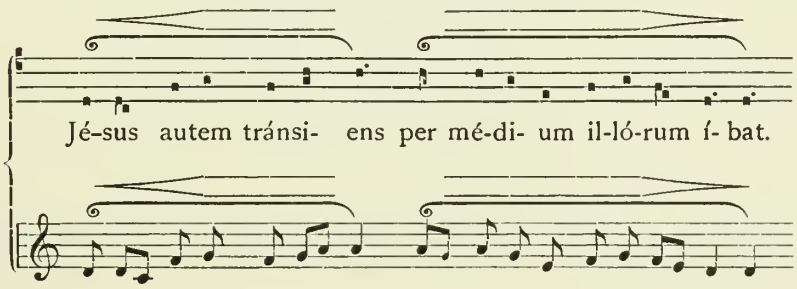
« Le *mouvement ascendant* de la mélodie, dit M. H. Riemann, correspond, en tant qu'augmentation de vie, à une gradation. » N'est-ce pas aussi le sentiment que nous donne l'*élan* rythmique?

« Le *mouvement descendant*, continue le même auteur, correspond, en tant que diminution de vie, à une détente. » N'est-ce pas aussi le sentiment que donne le mouvement rythmique tendant vers le repos et y parvenant enfin?

« D'où il ressort que les courbes de la mélodie peuvent être mises en relation avec les mouvements de l'âme dans les diverses émotions. Le *mouvement positif* (ascendant) est l'expression du désir, de la convoitise, de l'effort, du vouloir, de l'assaut, » tout comme l'élan rythmique; « le *mouvement négatif* (descendant) celle du renoncement, de l'abattement, du retour sur soi-même, de l'apaisement, (1) » tout comme la déposition du rythme.

Il y a donc union intime entre le double mouvement mélodique, ascendant et descendant, et le mouvement rythmique d'élan et de déposition.

Exemple emprunté au chant grégorien :



le *crescendo* correspond à l'ascension de la mélodie; le *decrescendo* à la descente.

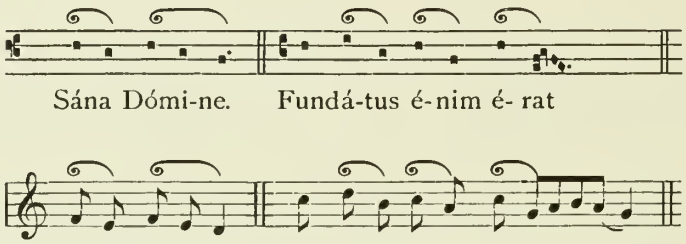
(1) H. Riemann. Dictionnaire de Musique, au mot *Mélodie*.

Quant aux incises très courtes et au rythme élémentaire, la mélodie s'y comporte en fait comme l'intensité : c'est-à-dire, de même que l'intensité, dans un rythme, trouve sa place indifféremment à l'élan ou au repos, de même, les sons aigus de la mélodie s'allient tantôt à l'élan, tantôt à la déposition du rythme. La cause de cette liberté se trouve dans la dépendance entière des petits rythmes vis-à-vis du rythme phraséologique.

Cependant, pris en lui-même, dans sa petite vie intime, on ne peut nier que le rythme élémentaire lui-même ne soit soumis aux mêmes lois que le grand rythme :

a) l'arsis ou élévation *mélodique* coïncide naturellement avec l'élan *rythmique ;*

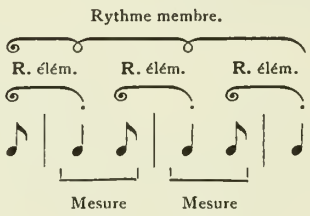
b) la thésis ou abaissement *mélodique* avec la déposition du rythme. Exemple : analyse élémentaire.



De tout ce que nous venons de dire il suit que le mouvement rythmique d'élan et de repos est la résultante des divers mouvements de durée, d'intensité et de mélodie qui se distinguent dans une pièce musicale.

Toutes ces explications complètent la notion vraie de la mesure. Déjà nous avons constaté ses rapports avec le rythme (p. 182); il nous est facile maintenant de retracer les différences profondes qui les séparent.

Le schéma suivant permettra de saisir d'un rapide coup d'œil ces traits de disparité :



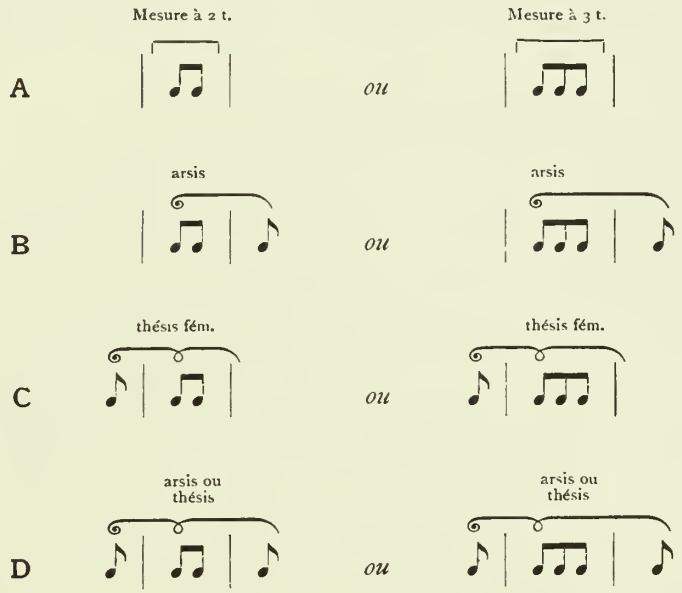
1° Les *rythmes* chevauchent sur les barres de mesure, tandis que les *mesures* sont renfermées entre deux barres.

2° En conséquence, les rythmes se terminent tous sur l'ictus rythmique *après* la barre de mesure; les *mesures* ont leur fin avant l'ictus rythmique, immédiatement *avant* la barre.

Ces deux premiers traits de disparité ne sont que la manifestation extérieure, graphique, d'une différence plus essentielle.

3° Le *rythme*, surtout le rythme composé ou grand rythme, est un organisme complet, parfait, en possession de membres harmonieusement disposés, un être doué d'une vie propre et indépendante auquel il ne manque rien. — Le rythme a un commencement *(arsis ou élan)* et une fin (*thésis ou repos*) donnant à l'auditeur l'impression d'un tout complet, se terminant, selon les cas, sur un repos provisoire ou définitif. La *mesure* n'est qu'une partie de rythme, un membre isolé qui par lui-même, n'a pas de place fixe dans le rythme; elle n'est qu'un temps composé. C'est une pierre taillée qui réclame sa place dans l'édifice de la phrase, c'est un membre mort qui attend d'être uni au corps qui lui communiquera la vie.

Prenez une mesure à deux temps ou à trois temps; voyez ce qu'en va faire le rythme :



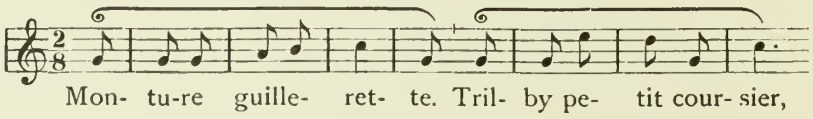
En B, il lui donne le caractère d'un *élan*, d'un début (arsis),

en C, il en fait une arrivée (thésis féminine),

en D, il la met au centre d'un rythme-membre où elle peut, selon les cas, remplir le rôle d'arsis ou de thésis. (Cf. ci-dessus, p. 177).

4° Le *rythme est indivisible;* les deux moments qui le composent sont aussi indivisibles que l'*inspiration* et l'*expiration* dans la vie humaine : l'une suit l'autre nécessairement. Entre les deux moments du rythme, il ne peut y avoir solution de continuité, car la *thésis* est le complément naturel, indispensable de l'*arsis-élan*. La balle lancée dans les airs doit accomplir sa chute. La *mesure est divisible,* bien qu'elle ne soit pas toujours divisée. Dans les exemples donnés plus haut, les éléments de la mesure binaire et de la mesure ternaire sont intimement unis; ils forment une entité métrique, un unique temps composé de par

la volonté du rythme. Mais voici que le rythme va briser en deux tronçons la mesure binaire; c'est son droit et il en use avec autant de fréquence que de facilité :



La 5e mesure appartient à deux rythmes : sa première note est la thésis de l'*antécédent;* la deuxième est l'arsis du *subséquent.*

Le rythme fait de la mesure ce qu'il veut; il en réunit les éléments ou les disloque à sa guise et tout cela naturellement et sans secousse.

Après ce que nous venons de dire, la *mesure* nous apparaît sous un aspect très différent de celui que les modernes se plaisent à lui attribuer. Ils la décrivent en trois traits : (Cf. ci-dessus, p. 29)

a) Temps initial fort, ictus métrique, frappé,

b) apparaissant de deux en deux, ou de trois en trois notes,

c) à intervalles égaux.

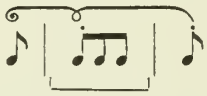
Or, de ces trois notions une seule, la seconde, résiste à l'examen des faits, et encore en sort-elle toute transformée.

Là où les modernes ne voient que le *levé* et le *dernier temps* d'une mesure, nous y voyons l'*élan,* le *début*, le *premier temps* simple ou composé d'un rythme;

là où ils voient le *frappé* et le *premier temps fort* de la mesure, nous y voyons l'*arrivée,* la *fin*, le *repos*, le *dernier temps* d'un rythme.

En chant grégorien, la mesure ne dépasse jamais trois temps; elle n'est en définitive qu'*un temps composé, binaire ou ternaire,* et nous préférons de beaucoup, pour la désigner, cette dernière expression. Cependant nous ne voyons pas d'inconvénient à conserver le mot *mesure*. Mais il faut la décrire ainsi :

La mesure n'est qu'une partie de rythme. Elle est l'espace compris entre deux appuis ou ictus rythmiques; lorsqu'elle est complète, elle commence sur un premier appui et va jusqu'au suivant exclusivement :



a) Son *temps simple initial,* sert de point d'appui, d'arrivée, à un rythme finissant (touchement, ictus); il est fort ou faible selon la volonté du rythme.

b) Cet ictus apparaît de deux en deux ou de trois en trois temps premiers, parce qu'entre deux appuis il faut nécessairement un élan, un levé.

c) Il apparaît à intervalles égaux dans le rythme qu'on est convenu d'appeler mesuré, et à intervalles inégaux dans le rythme libre, celui des mélodies grégoriennes.

Nous n'avons pas besoin de dire que cette théorie du rythme et de la mesure s'applique au rythme, soit libre soit mesuré, se développant d'après les lois ordinaires d'une marche régulière. Nous n'ignorons pas que le rythme n'est nullement tenu à cette succession calme et pacifique de ses mouvements; il a en lui-même la faculté d'exprimer tous les sentiments qui peuvent ébranler le cœur de l'homme, depuis la paix la plus pure et l'ordre le plus parfait qui conviennent au chrétien chantant la louange divine, jusqu'aux tempêtes et au chaos des plus violentes passions. « Il n'est aucune partie de l'art où la relation entre l'objet à exprimer et le moyen d'expression se montrent plus à nu que dans le rythme qui réalise le *mouvement* sous une forme saisissable à tout homme. » (Gevaert, Histoire et Théorie de la musique, II, 118).

En effet, le rythme a mille moyens pour exprimer les soubresauts et les chocs des passions. Mais rien ne prouve mieux que ces heurts l'existence des règles fondamentales que nous avons posées; car il n'y a choc que parce que le rythme s'écarte sciemment des lois ordinaires qui règlent sa marche; de même que le boiteux ne cloche désagréablement à trois temps que parce que la marche naturelle de l'homme est à deux temps.

Au commencement de ce chapitre, nous nous demandions quels étaient les *facteurs objectifs* du mouvement rythmique musical, comment se manifestaient à l'oreille, non aux yeux, l'élan et le repos rythmique; nous pouvons maintenant résumer ainsi la réponse à cette question :

L'*élan rythmique* est signalé *à l'oreille :*

a) par les sons brefs, rapides, accélérés *(durée);*

b) par le crescendo *(dynamie);*

c) par la direction ascendante de la *mélodie.*

Au contraire,

La *retombée et le repos rythmiques* sont signalés à l'oreille :

a) par les sons traînants, longs, retardés *(durée);*

b) par le diminuendo *(dynamie);*

c) par la direction descendante du dessin *mélodique.*

Tous ces phénomènes *s'entendent*, se sentent, et le secours d'une main qui dessine aux yeux ces divers mouvements rythmiques n'est pas nécessaire : la durée, l'intensité, la mélodie, sont des éléments qui s'adressent à la faculté de l'ouïe et non à la vue.

Réalité du Mouvement rythmique musical.

De nos jours on a voulu contester la réalité du mouvement rythmique dans la musique soit vocale, soit instrumentale. C'est sans doute parce que, comme le dit très bien M. Lionel Dauriac, « depuis la constitution des sciences rationnelles de la nature, telles que la mécanique et l'astronomie, la notion du mouvement s'est rivée à la notion d'espace, et cela beaucoup plus étroitement que chez les anciens, surtout à l'époque de la

physique aristotélicienne. Dans la philosophie moderne, se mouvoir signifie « *se déplacer* »; dans la philosophie d'Aristote, se mouvoir signifiait « *changer* ». Le transport n'était qu'une des espèces du mouvement. » (1) Aussi, au regard des anciens, rien n'était plus réel objectivement que le mouvement rythmique, soit qu'il s'adressât aux yeux, comme dans la danse; ou à l'oreille, comme dans la poésie et la musique. Toute leur théorie rythmique se résumait en une seule idée qu'ils répétaient sous toutes les formes : la belle *ordonnance du mouvement*. Le rythme, la mélodie, la musique en un mot, étaient la *science des beaux mouvements*. Et ce n'est pas sans avoir pénétré au fond des choses que les Grecs et les Latins avaient donné le nom d'*arts de mouvement* à la poésie, à la musique et à la danse.

Par nature en effet, ces arts sont soumis au changement; leur existence est successive et s'écoule, pour ainsi dire, goutte à goutte dans le temps.

La main qui trace un geste; le corps qui, dans la danse, décrit une courbe gracieuse, opèrent un mouvement. L'un et l'autre *se meuvent,* se portent d'un point à un autre en passant par tous les points intermédiaires. C'est le *mouvement local,* le passage d'un lieu à un autre lieu.

La voix qui articule une phrase, déclame un vers, chante une mélodie, *se meut* également à sa manière et d'une façon tout aussi réelle. Elle va de l'articulation première jusqu'à la dernière syllabe en passant successivement par toutes les syllabes intermédiaires. Dans ce passage, elle imite le mouvement de l'homme qui marche, qui danse; ou mieux celui d'une balle qui rebondit : elle s'élance, s'abaisse, se relève et parvient ainsi d'appui en appui, de repos en repos, au repos définitif qui clôt à la fois la phrase, le rythme et la mélodie.

Ce mouvement à la vérité n'est plus local, il est *vocal*, mais il est réel; il remplit toutes les conditions d'un vrai mouvement qui n'est autre en définitive que le passage d'un état à un autre. La voix passe d'une note à une autre, d'une brève à une longue, d'un groupe à un autre, d'une intensité à une autre intensité, d'une syllabe accentuée à une syllabe atone, etc. Il y a longtemps qu'Aristoxène l'a dit : « La voix *se meut* lorsqu'elle chante, comme le corps lorsqu'il marche ou qu'il danse. »

Bien que réel le mouvement vocal est d'une nature très supérieure au mouvement mécanique ou animal. « L'homme a une voix, et cette voix est la forme la plus énergique et la plus pure de la vie qui est en lui; elle est le retentissement le plus profond, le plus intime de son être. La voix humaine se confond tellement avec le principe vital, que toutes les langues l'identifient ou en marquent profondément l'analogie intime. La parole n'est qu'un souffle; mais ce souffle est l'esprit, est l'âme et le principe immatériel de la vie. La forme étendue, palpable et visible, est en effet une condition de l'humanité; mais le *mouvement* en est l'essence, et la voix est un *mouvement;* le mouvement est immatériel et le son de la voix est impalpable et immatériel. » (A. E. Chaignet, *Le Principe de la science du Beau,* p. 588).

(1) Lionel Dauriac. *Essai sur l'Esprit musical*, p. 59. Paris. Alcan, 1904.

Voilà ce qui explique la subtilité, la liberté, la puissance et les nuances infinies du rythme vocal; ce qui explique spécialement comment les mouvements rythmiques et les ictus-touchements qui les limitent sont souvent de la même nature que la voix elle-même, c'est-à-dire délicats, impalpables, immatériels.

Ce n'est donc pas une pure métaphore que de parler du *mouvement* du rythme, du *mouvement* de la phrase soit musicale, soit parlée. Ce n'est pas un *mouvement* figuré, qui serait simplement symbolisé par le mouvement local; ce mouvement bien qu'immatériel est cependant réel.

Signes employés pour exprimer et figurer le mouvement rythmique.

Toutefois, comme le *mouvement local*, par ce fait qu'il est matériel et s'adresse à la vue, est plus saisissable et partant plus facile à décrire, il est naturel de le prendre pour exemple, si l'on veut expliquer le mouvement vocal.

Or, c'est précisément ce qu'ont fait les Grecs. L'emploi souvent simultané des trois arts du mouvement — poésie, musique, danse — les conduisit à ne faire usage que d'une seule terminologie rythmique. Ils empruntèrent au mouvement rythmique *local* de la danse deux expressions claires, lumineuses, qu'ils appliquèrent au mouvement rythmique sonore, vocal ou instrumental.

Dans la danse ils appelaient *arsis (elevatio)* le mouvement ascensionnel, l'élan du corps; et *thésis (positio, depositio)* la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

En conséquence, dans la musique, vocale ou instrumentale et dans la poésie, ils appelaient *arsis,* élévation, élan, *les sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps; et *thésis,* déposition, repos, les *sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol* soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. "C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis* le commencement, et *thésis* la fin d'un mouvement orchestique." Ainsi s'exprimaient les *anciens*.

Lorsque la *poésie* et la *musique* se produisaient sans la danse, les termes d'arsis et de thésis n'étaient nullement modifiés; mais, là même, ils correspondaient encore à des mouvements corporels d'élévation et d'abaissement, faits par le choryphée, qui, avec le pied ou la main, indiquait les ondulations rythmiques.

Nous nous trouvons là à l'origine, à la création de ces deux expressions dont la fortune a été considérable. Nous devons y rester, sans nous embarrasser des significations contradictoires qui, par la suite, leur furent attribuées. Il faut surtout, pour conserver fidèlement leur sens primitif, les dégager de toute idée de force ou de faiblesse. Elles signifient seulement : *arsis,* élévation; *thésis*, abaissement; rien de plus.

C'est ce qui a permis de les appliquer plus tard à la mélodie, avec une grande exactitude de langage. L'*arsis mélodique* est une élévation de la voix dans l'échelle des

sons; la *thésis*, un abaissement. Et là aussi l'idée de force ou de faiblesse est complètement absente.

Les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors, pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'orchestique; mais encore le geste. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement, ces gestes reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'*arsis;* le *baissé,* à la thésis.

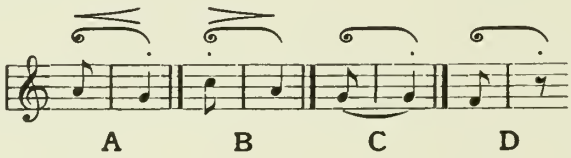
Mais une remarque importante s'impose ici :

Les expressions employées, surtout par les Latins, pour exprimer l'action de battre la mesure ou le rythme, *percutere, cadere, ferire, plaudere,* ou encore *ictus, notæ, loca percussionis,* etc., (1) et en particulier ce texte : *Est arsis sublatio pedis sine sono; thesis positio pedis cum sono* (2) ont donné lieu à une interprétation tout à fait erronée.

Parce que le pied en se posant, les doigts en claquant, ou la main en frappant la thésis produisaient un bruit, un son, on a conclu de suite que toutes les thésis étaient fortes, tous les levés faibles.

Conclusion fausse, car le bruit fait par le pied de l'hégémon n'indique pas nécessairement que la note ou syllabe correspondante soit forte. Ce bruit indique simplement une thésis, une cadence forte ou faible; du bruit fait par le pied, on passe à la mélodie, au rythme : c'est là l'erreur.

Le « *cum sono* » ne se rapporte qu'au geste lui-même, qu'au pied qui s'abaisse pour indiquer la *place* de la thésis, mais non sa *qualité* dynamique. Cette thésis peut être forte (A), ou faible (B), n'être qu'une prolongation syncopale (C) ou même être remplacée par un silence (D) :



le bruit du pied se fera néanmoins entendre dans tous les cas avec la même intensité.

D'ailleurs une réflexion bien simple montre la fausseté de cette interprétation. Si vous appliquez à la mélodie et au rythme le « *cum sono* » il faut aussi leur appliquer le « *sine sono.* » Mais alors, il n'y a plus de *son,* plus de *note*, plus de syllabe pour remplir le levé de la mélodie et du rythme! ... On voit que ces deux expressions ne peuvent se comprendre que du *bruit* et du *silence* faits alternativement par le pied ou la main du chef de chœur. Th. Reinach, dans le *Dictionnaire des Antiquités,* Daremberg et Saglio, dit avec

(1) Cf. Gevaert. *Histoire et théorie de la Musique*, p. 18.

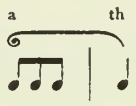
(2) *Mar. Victor.* p. 2482.

raison au mot « *Musique* » que, chez les Grecs « l'accent d'intensité, le temps fort moderne n'existe pas. »

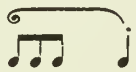
Longtemps la musique palestrinienne a été battue à la façon antique « *cum sono* » et cet usage déplorable n'est pas encore tombé entièrement en désuétude; faut-il en conclure que tous les *loca percussionis* des *battute* palestriniennes sont des temps forts? A quel résultat pratique arriverait-on avec une pareille théorie!

Rien n'empêche la musique grégorienne de subir le même traitement. Et pourquoi ne pas le dire? nous nous permettons souvent dans nos conférences et répétitions pratiques, au monastère et ailleurs, d'indiquer les détails de la marche rythmique, tout comme les Grecs et les Latins, en frappant « *cum sono* » du pied ou de la main les notes et syllabes qui portent les touchements, les thésis; les exécutants savent fort bien que ce procédé a pour but de grouper des voix qui s'égarent et s'éparpillent et non de battre le temps fort.

Les Grecs avaient encore un signe graphique pour noter l'arsis et la thésis. Ils se gardaient bien de couper en deux, comme les modernes, le motif rythmique, dont les deux parties sont si intimement unies :

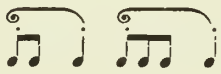


Ils marquaient la *thésis,* le repos, au moyen d'un *point* au-dessus de la note



et laissaient l'arsis dépourvue de toute marque. Nous suivons, dans l'interprétation de l'Anonyme qui nous révèle cette particularité, le sentiment de Westphall et de Gevaert.

Le *point* sur la thésis est précisément le signe que nous adoptons dans nos transcriptions en notation moderne du chant grégorien. Nous désignons par le *point* toutes les subdivisions



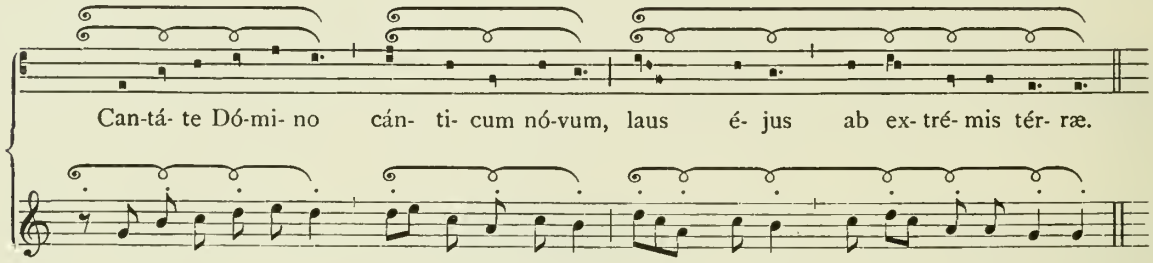
binaires ou ternaires de la marche rythmique.

Nous faisons encore usage, dans ce volume, du *legato* ⌒ employé, dans la musique moderne, pour indiquer la liaison des sons. A l'aide du même *legato* on s'est aussi efforcé, dans certaines éditions, de désigner l'étendue et la limite des membres de phrases et des phrases. M. J. Combarieu l'a employé d'une manière très heureuse dans sa

« *Théorie du Rythme,* » où il corrige nombre de *liaisons* fautives employées par les éditeurs de Beethoven.

L'arc de cercle du *legato* est, sans contredit, le tracé graphique le plus apte à dessiner le mouvement rythmique vocal ou orchestique. Ce n'est en somme que le dessin linéaire de la main qui prend son élan, s'élève, décrit une courbe dans l'espace et arrive au point final de son parcours; le geste manuel et le geste graphique n'en font qu'un : c'est le *legato.* Nous y ajoutons, à son début, une boucle légère pour mieux rappeler le mouvement de la main qui prend son élan :

Ce petit tracé, ce geste simple, représente à merveille le rythme élémentaire; en le répétant et le développant il peut dessiner les plus grands rythmes. Exemple :

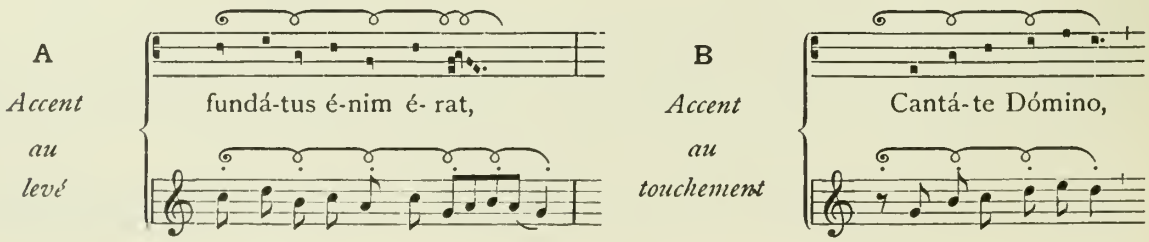


Le mouvement rythmique est donc un mouvement réel, que l'oreille sans le secours d'un autre sens saisit avec une parfaite aisance. Les mots *élan* et *repos* l'expriment avec justesse; et le geste manuel ainsi que le *legato* graphique dont se servent tous les musiciens en sont la figuration la plus simple et la plus naturelle.

LE MOT LATIN.

Maintenant que nous connaissons les lois fondamentales de la rythmique générale, il devient facile d'expliquer tous les faits d'accentuation latine que nous avons rencontrés dans les polyphonistes des XVe et XVIe siècles ainsi que chez les auteurs grégoriens.

Les mots latins, nous l'avons vu, peuvent avoir, selon les circonstances, leur accent, soit au levé, à l'élan du rythme, soit au touchement.



Pour les modernes, il n'y a pas à justifier l'accent au touchement (B); seul l'accent au levé (A) leur présente des difficultés. Essayons de les aplanir.

Ne l'oublions pas, l'élément capital, facteur du rythme, c'est la *quantité,* la *durée.*

La *longueur,* si petite soit-elle, détermine la fin des rythmes, c'est-à-dire les temps lourds, les thésis, les temps de repos;

La *brièveté* au contraire, désigne à l'oreille les temps d'élan, de transition, les temps légers, les arsis.

L'élément *force* est aussi très important; mais à tout prendre lorsqu'il ne se joint pas à la longueur, il ne peut à lui seul déterminer la place des repos, des thésis; et si la force s'allie à la brièveté, elle ne peut être qu'à l'élan, en rythme naturel.

Quelle que soit la matière du rythme, sons purs, paroles ou mouvements orchestiques, rien ne peut être changé à ces lois naturelles.

Donc quand il s'agit d'adapter une mélodie rythmée à des paroles, ce qu'il est nécessaire de connaître avant tout, ce n'est pas la *force,* mais bien la quantité des syllabes, leur longueur ou leur brièveté; ou du moins, s'il s'agit de langues privées de quantité, c'est le *poids* des syllabes, c'est-à-dire quelles sont les syllabes légères et quelles sont les syllabes lourdes.

Or, sous ce rapport les langues sont bien loin de se ressembler. Bien plus, dans une même langue, il faut savoir discerner les époques; par exemple, dans la langue latine, il faut distinguer les temps où les syllabes étaient soumises à la quantité classique d'avec la période postérieure où l'accent, triomphant de celle-ci, unifiait la durée des syllabes.

On a tout dit aujourd'hui quand, forçant toutes les langues, passées, présentes et futures, à passer sous le niveau d'une même règle, on affirme que l'accent des mots, — et par là on entend l'accent fort — doit coïncider avec le temps fort de la mesure. Rien de mieux si, dans toutes les langues, l'accent possédait le même caractère, celui qu'il a, par exemple, dans les langues romanes ou germaniques où la force et la longueur s'associent sur une même syllabe. Mais il n'en est point ainsi. Le caractère de l'accent varie avec les langues; et spécialement nous revendiquerons, pour l'accent latin, une physionomie tout à fait différente de celle de l'accent roman, auquel il ne peut être assimilé.

Non, si l'on veut, à toute force, formuler une règle générale et vraiment rythmique d'adaptation des paroles à la musique, il faut dire :

Les *syllabes brèves ou légères*, rapides, conviennent au temps léger, à l'élan;

les *syllabes longues ou lourdes* conviennent au temps lourd, au touchement, au repos. Et encore la musique a-t-elle le droit de bouleverser cet ordre et de traiter les mots à sa guise. (Cf. *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 64 et suivantes).

Le problème se pose donc ainsi :

Dans la langue latine, quelles sont les syllabes longues et les syllabes brèves, ou ayant une tendance à la longueur et à la brièveté, à la pesanteur et à la légèreté?

En outre, comme l'élan et le repos rythmiques résultent non seulement de la durée, mais encore de la qualité *dynamique* — force et faiblesse des sons, — et aussi de la

mélodie, il faut rechercher quelle est la *mélodie* et l'intensité des syllabes dans les mots latins.

Une distinction très importante prend place ici : celle du *mot isolé* et celle du *mot dans la phrase*.

De même que l'étude d'une syllabe isolée a quelque chose d'abstrait, de factice, ainsi en est-il de l'étude du mot isolé. Sauf le cas d'un monosyllabe, la syllabe fait corps avec le mot, et sa position dans le mot peut modifier son timbre, sa durée, sa force, sa mélodie. Une syllabe seule est de nulle valeur; elle est morte pour ainsi parler, elle n'est qu'un fragment de mot; on peut cependant la considérer isolément pour mieux analyser ses éléments; mais pratiquement il ne faut jamais la séparer de son mot.

A la différence des syllabes, le mot est déjà un petit être complet, vivant; il représente une idée; mais lui aussi, malgré cela, ne peut être étudié efficacement en dehors de la phrase. La syllabe n'existe que pour le mot; le mot à son tour n'existe que pour la phrase qui lui donne sa signification, sa mélodie, son rythme, sa vie : rien de plus mobile! Bien qu'il ne soit pas inutile de l'étudier en soi-même, il ne faut jamais oublier cependant que la phrase et surtout la musique a tout pouvoir sur lui. Sous le bénéfice de ces réserves, étudions le mot latin.

Nous n'avons pas à répéter ce que nous avons dit plus haut sur le mot, sa formation, son unité, son accentuation, son rythme. Ici nous engageons le lecteur à relire l'analyse que nous avons faite de divers écrits de Dom J. Pothier. (*Cf. pp. 133 et suiv.; surtout p. 139*).

Mais à la faveur des théories générales rythmiques que nous avons exposées, nous allons essayer de justifier tout ce qui a été dit sur ce point dans les pages précédentes en recherchant quelle est la mélodie, l'intensité, la durée des syllabes dans le mot latin afin d'arriver à une conception parfaite de son rythme.

La Mélodie *du mot latin*. — « Il semble aujourd'hui acquis que, *pendant la période classique*, la langue latine, écrite ou populaire, fut non seulement une langue quantitative, mais qu'alors l'accent latin avait un caractère essentiellement musical. » (1) L'accent aigu était donc un ton, une élévation, une acuité de la voix.

« Puis, vers la fin de l'époque impériale, l'accent musical s'est transformé en un accent d'*intensité*, que nous connaissons et utilisons dans la rythmique grégorienne. » (2)

A ces lignes qui résument l'enseignement des philologues, il faut ajouter que, tout en devenant fort, l'accent latin ne perdit rien pendant longtemps de son *caractère musical :* les mélodies grégoriennes en renferment des preuves évidentes.

Dans un article de la *Revue critique* (3), M. P. Lejay établit victorieusement la thèse

(1) P. Aubry. Le *Rythme Tonique*, p. 57. Paris, H. Welter 1903.
(2) *It. loc. cit.*
(3) *Revue critique*, 1897, t. XLIII, p. 291.

de l'accent musical. (1) Après avoir exposé les arguments tirés des écrivains latins, l'auteur en introduit un nouveau en ces termes : « J'ajoute seulement une indication qui paraît avoir passé jusqu'ici inaperçue. On a signalé avec beaucoup d'à propos que dans les mélodies grecques récemment découvertes, les sommets mélodiques sont des syllabes accentuées. Dans un même mot aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que la syllabe tonique. On en a tiré un nouvel argument en faveur de la thèse de l'accent mélodique grec. Mais bien avant que MM. Monro et Crutius ne fissent cette observation, M. d'Arbois de Jubainville avait remarqué une règle analogue dans quelques-uns des tons de la psalmodie romaine. Moi-même, j'ai souligné l'un des résultats des travaux des Bénédictins sur la musique neumatique. Le système de notation le plus ancien est le développement d'un système d'accentuation purement mélodique. (2) Les recherches dirigées en ce sens avec critique et prudence, fourniraient sans doute d'intéressantes données pour l'histoire de l'accentuation. »

Nous n'avons pas manqué d'étudier les mélodies latines de l'Eglise à ce point de vue, et nous avons deux arguments à faire valoir en faveur de l'acuité de l'accent tonique latin à l'époque classique et même encore à l'époque grégorienne :

A. *L'un* est tiré de la notation neumatique elle-même;

B. *L'autre* de la forme mélodique des pièces grégoriennes, nous voulons dire de la concordance des notes aiguës avec les syllabes toniques.

A. *De accentibus toni oritur nota (figura) quæ dicitur neuma.* (4) Les neumes ont pour origine les accents; c'est un fait que personne ne met en doute aujourd'hui. Or, la *virga* d'un neume — l'accent tonique des mots — n'a pas d'autre signification que l'acuité. La *virga* est une note élevée; elle n'est en soi ni forte, ni longue; elle est aiguë et c'est tout. Telle est aussi la nature, la qualité première de l'accent latin.

Lorsqu'aux IXe, Xe, XIe siècles la notation neumatique, perfectionnée, se transformait de toutes parts et se divisait en plusieurs espèces, la *virga* resta ce qu'elle avait toujours été : purement mélodique; et pas un essai ne fut tenté ni pour la fortifier ni pour l'allonger, afin de la mettre d'accord avec la nature nouvelle de l'accent tonique devenu *fort,* puis *long,* — *roman* en un mot — avec le cours des siècles. Signe purement musical était la *virga* à l'origine, signe purement musical elle resta. De son côté, l'accent grave, le *punctum* était le signe d'une note grave.

Cette tenacité de la tradition à affirmer le caractère musical des accents neumatiques est un fait qui a son importance, non seulement pour éclairer la mélodie et la rythmique

(1) On la retrouve fort bien exposée et avec plus de développements dans *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin* par J. Vendryes. — Paris, C. Klincksieck, 1902. Voir surtout chap. II : *Témoignages sur la nature de l'accent latin.*

(2) *Revue Critique*, 1892. t. I, p. 426.

(3) *Revue Critique*, 1894. t. II, p. 350.

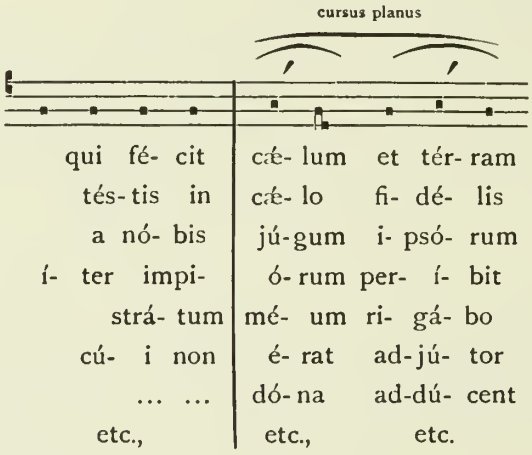
(4) *Paléographie Musicale*, t. I, p. 102.

grégoriennes, mais aussi la nature de l'accent latin aux temps classiques. Si l'accent latin, à un moment donné de son histoire, est devenu *fort;* la notation neumatique ne révèle rien de ce changement; elle était, elle a toujours été et elle est encore purement musicale, comme l'accent tonique latin à son origine.

En résumé et sous une autre forme, la preuve que l'accent tonique latin était une mélodie pure, une arsis mélodique, c'est que le signe de cet accent a donné naissance à un système complet de notation musicale où il n'a pas d'autre rôle que celui de représenter l'acuité, et l'accent grave ou *punctum* celui de figurer la gravité des notes. Si l'accent aigu avait été seulement fort, sans caractère musical, jamais on aurait eu l'idée de le faire servir à une notation musicale. Si cet accent avait été à la fois aigu, fort et long, il aurait dans les neumes conservé cette signification.

B. Voici une seconde preuve du caractère purement musical de l'accent, plus directe, plus précise encore tirée de la concordance de la syllabe tonique avec une élévation ou arsis de la mélodie.

Nous avons déjà donné des exemples abondants de cette concordance dans le IVe volume de la *Paléographie Musicale* où nous avons traité du *cursus*. Il suffit de rappeler comment le *cursus planus,* type *cœlum et térram,* a donné naissance à un grand nombre de cadences musicales calquées sur lui :



La coïncidence des accents aigus et des arsis mélodiques est parfaite; ainsi en est-il pour certaines cadences musicales des chants du Sacramentaire, de la Psalmodie simple ou ornée des Introïts, Répons, etc. (1)

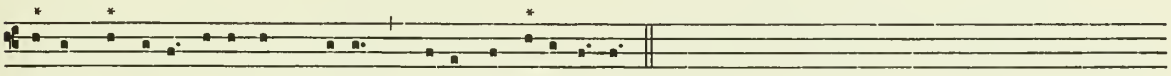
Mais les *cadences* psalmodiques simples ou ornées ne sont pas seules soumises à la coïncidence que nous signalons; les pièces de l'*Antiphonaire* et du *Graduel* en sont remplies.

(1) Cf. pour le détail *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 43 et suiv. — Voir aussi l. c. comment la puissance mélodique ne cède pas sous l'influence de l'accent.

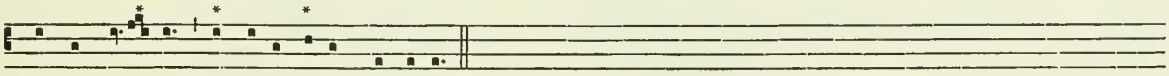
Nous ne voulons pas dire que nous allons trouver tous les accents toniques des mots avec une note aiguë. La règle formulée ci-dessus par Monro et Curtius pour les chants grecs de Delphes n'est pas appliquée sans exception aux pièces liturgiques. L'accent latin ne coïncide *pas toujours* avec une arsis mélodique; mais ce cas se présente assez souvent cependant pour que l'on puisse, sans hésitation possible, saisir le caractère musical de l'accent latin. Nous croyons que cette liberté discrète laissée à la musique de s'affranchir de la mélodie verbale prouve en faveur de l'art grégorien. La soumission absolue, continue, de la musique à l'élément verbal est loin, selon nous, de représenter l'idéal de l'art; un tel assujettissement ne peut qu'entraver l'essor, l'épanouissement de la mélodie, nuire au but que se propose la musique en s'alliant aux paroles.

D'ailleurs, nous l'avons dit, entre le *mot isolé,* et le *mot roulé, entraîné dans le torrent de la phrase,* il y a des différences profondes. L'accent oratoire, phraséologique, qui lui aussi est mélodique, peut modifier la mélodie du mot, ou pour mieux dire : la grande mélodie de la phrase peut modifier la petite mélodie individuelle du mot. L'accent oratoire mélodique domine et enveloppe les mots de chaque membre de chaque phrase, et les modifie nécessairement; ainsi « les individualités s'effacent et perdent quelque chose de leur physionomie particulière en entrant dans une organisation sociale. » (1)

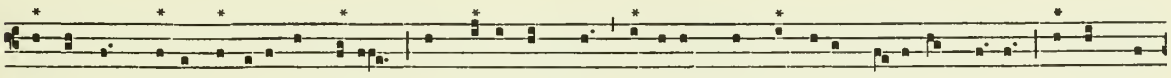
Sur la coïncidence de l'accent tonique latin avec l'accent musical, nous avons en préparation un travail complet; pour le moment, il suffira de donner quelques exemples qui ne permettent pas de douter que l'acuité est un caractère essentiel de l'accent tonique latin. Ils sont empruntés aux diverses éditions de Solesmes.



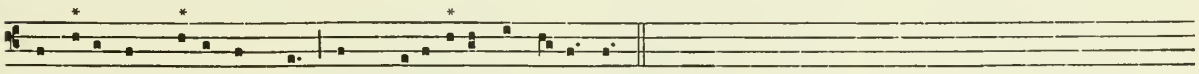
Sana Dómine ánimam mé-am, qui-a peccávi tí-bi.



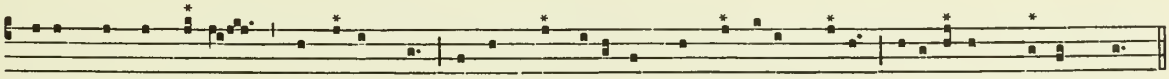
Me suscé- pit déxtera tú-a Dómine.



Ego sum resurrécti-o et víta : qui crédit in me, é-ti-am si mórtu-us fú-e-rit, vivet : et ómnis



qui vívit et crédit in me, non mori-étur in ætérnum.



Zélus dómus tú-æ comédit me et oppróbri-a exprobránti-um tíbi cecidérunt super me.

(1) Paléographie musicale, t. III, p. 13.

Justi-ficéris Dómine in sermónibus tú-is et víncas cum judicá-ris.

Captábunt in ánimam jústi, et sánguinem innocéntem condemnábunt.

In páce in i-dípsum, dórmi-am et requi-éscam.

Habitábit in tabernáculo tú-o, requi-éscet in mónte sáncto tú-o.

Díci-te invitátis : Ecce prándi-um mé-um pará- vi, vení-te ad núpti- as allelú-ia.

Díxit autem Dóminus sérvo : Rédde quod débes : Prócidens autem sérvus ílle rogábat é-um

dícens : Pati-énti- am hábe in me et ómni- a réddam tí-bi.

Tres pú-eri jússu régis in fornácem míssi sunt, non timéntes flámmam ígnis, dicéntes : Bene-

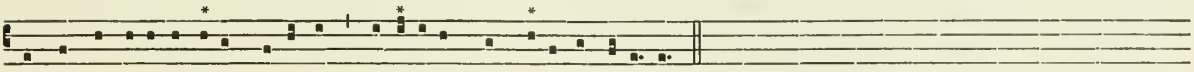
díctus Dé- us. Salutáre vúltus mé- i et Dé-us mé-us.

Intret oráti-o mé- a in conspéctu tú-o Dómine.

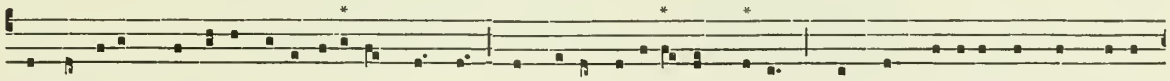
In sanctitáte servi-ámus Dómino, et liberábit nos ab inimícis nóstris.

Euge sérve bóne, in módico fidé-lis, íntra in gáudi-um Dómini tu- i.

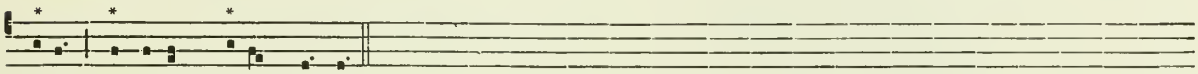
Misé- re-or super túrbam, qui-a ecce jam trídu-o sústinent me, nec hábent quod mandú-cent :



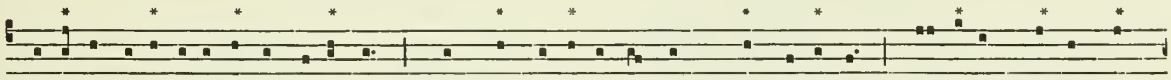
et si dimísero é-os jejúnos, de-fíci-ent in ví-a, allelú-ia.



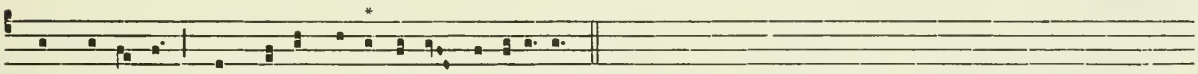
Exáudi-at Dóminus ora-ti-ónes véstras, et reconci-li-é-tur vóbis : nec vos déserat in témpore



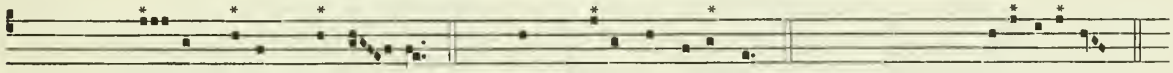
málo Dóminus Dé-us nóster.



No-lí-te sollí-ci-ti esse, dicéntes : quid manducá-bimus, aut quíd bibémus ? Scit enim Pá-ter vé-



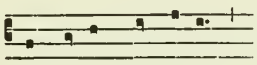
ster cæ-léstis quid vobis necésse sit allelú-ia.



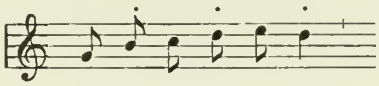
... ... trí-bus tríbus Dómi- ni ... ... éjus in idípsum Tu es Dñe... hereditátem

Dans toutes ces antiennes et dans cent autres presque tous les accents coïncident avec une note aiguë ou au moins plus élevée que la syllabe finale du mot. Les exceptions à cette règle sont explicables par des raisons de phraséologie mélodique.

Le mot *Cantáte* de l'antienne suivante

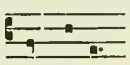


Cantáte Dómino.

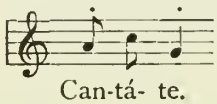


Can-tá- te Dó-mi- no.

est affecté d'un *renversement mélodique*, — qu'on nous passe l'expression ; il a la tête en bas. — La mélodie naturelle du mot isolé serait quelque chose comme ceci :



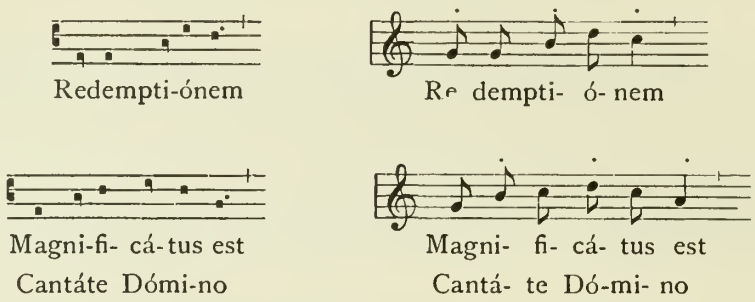
Cantáte.



Can-tá- te.

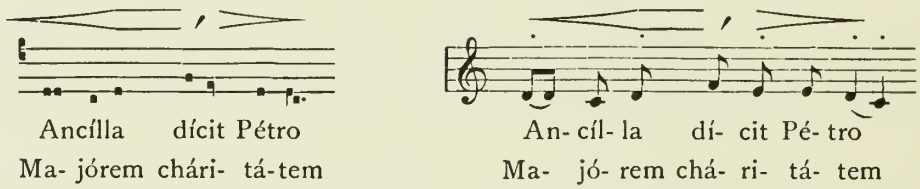
Peu importent ces intervalles, pourvu que la dernière syllabe soit sur un degré inférieur à l'accent. Ici c'est le contraire qui a lieu. La mélodie du mot isolé est sacrifiée à la mélodie de l'incise qui, d'un jet, s'élève jusqu'à l'accent principal de ce petit membre de phrase. D'ailleurs ces deux mots *Cantáte Dómino* ainsi enlacés par la mélodie, par la

dynamie, n'en forment en réalité qu'un seul. Il n'y a pas de différence à ce point de vue entre cette incise et les suivantes qui sont formées d'un seul mot :



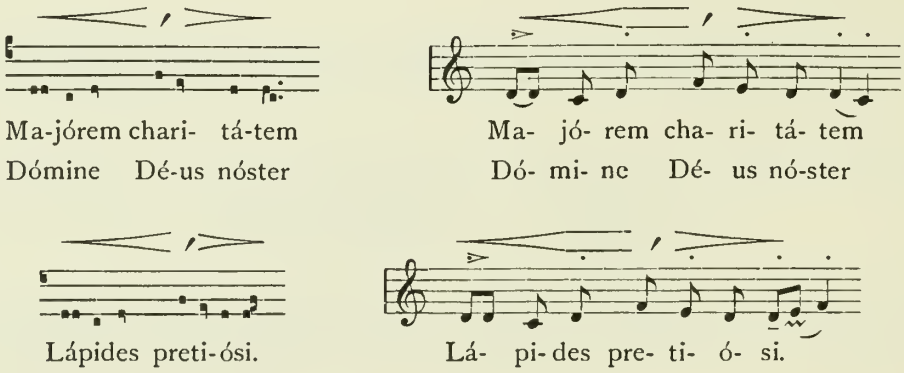
Et de fait, c'est surtout dans les parties ascendantes que se rencontrent ces renversements :

Autre exemple :



Le premier mot de cette antienne n'a pas la coïncidence aiguë avec l'accent tonique; mais il n'est pas un musicien qui ne sente que la courbe mélodique *ré, do, ré* ne soit une préparation à l'accent principal du membre qui se trouve sur le mot *dicit,* et sur l'accent secondaire *cha* de *charitatem* dans le second texte.

Puisque l'occasion s'en présente, remarquons les adaptations suivantes à cette même mélodie :



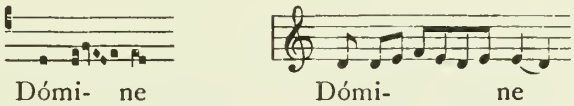
Au début de l'incise un mot proparoxyton remplace un paroxyton : c'est bien la preuve que les compositeurs faisaient peu attention à la place de la force dans l'intérieur

des rythmes. Le mot *majórem* forme un rythme identique au rythme *Dómine*, sauf pour la force; c'est-à-dire que les deux premières syllabes de chacun de ces mots, malgré les différences d'accentuation, servent d'*élan;* et la dernière sert de *touchement*. L'accent est compris dans le temps composé binaire formé par les syllabes *majó* ou *Dómi*. Cela suffit pour imprimer, à ce temps, cet élan qui caractérise l'arsis rythmique; peu importe que l'accent soit au début — *Dómi* — ou à la fin — *majó* — de ce temps composé binaire.

Les exceptions à la coïncidence entre l'accent tonique et l'acuité mélodique s'expliquent donc par des lois supérieures qui dominent le mot. Souvent, dans la phrase, le mot perd son individualité, c'est-à-dire sa mélodie propre :

Renversement mélodique

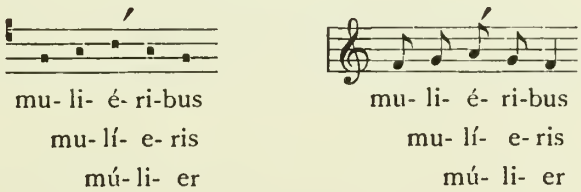
sa quantité naturelle :



ou éprouve des modifications dans son intensité. Nous venons de le voir immédiatement. L'accent tonique du mot *Cantáte,* dans la phrase *Cantáte Dómino,* descend au rang d'accent secondaire. Au contraire, dans la phrase *Majórem charitátem,* l'accent secondaire *cha* de ce dernier mot, à cause de sa place au sommet de la mélodie, joue le rôle d'accent principal de tout le membre; aussi est-il un peu plus marqué que les accents toniques qui le précèdent et le suivent.

Dans la phrase en effet, le mot n'est plus une entité, une mélodie, un rythme complets; il n'est qu'un petit membre, une minime partie de phrase ou d'incise; et, en conséquence, se trouve subordonné à la mélodie, à la dynamie, au rythme général de la phrase.

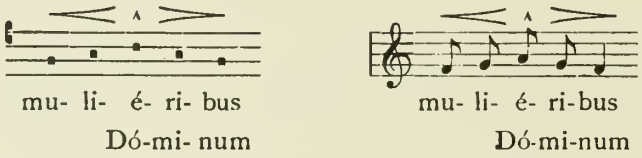
Toutefois il reste vrai de dire que l'accent est en soi le sommet mélodique du mot latin : on en peut ainsi figurer le mouvement :



Le chant grégorien en fournit des preuves innombrables.

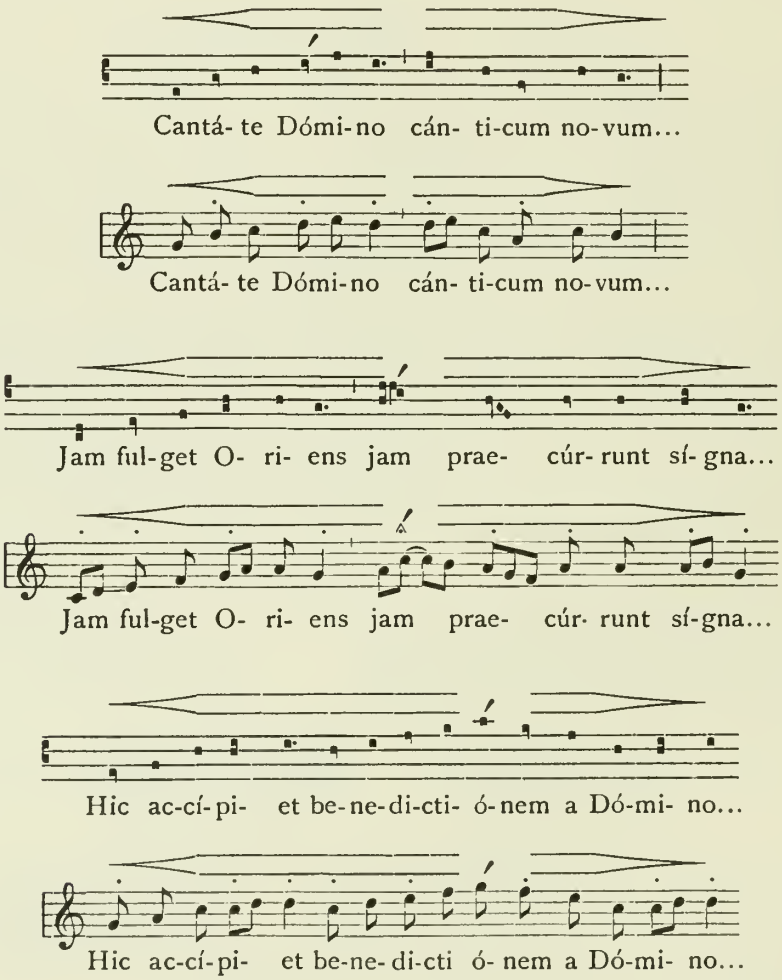
*L'*Intensité *dans les mots latins. — L'accent est aussi le sommet dynamique* du mot latin. On y arrive par une pente, par un *crescendo* qui suit le mouvement ascendant de la

mélodie ; à l'autre versant du mot correspond un *decrescendo* qui prend fin avec la dernière syllabe :



Pratiquement la fusion entre le mouvement mélodique et le mouvement dynamique est complète ; tous les deux se mêlent, se confondent et contribuent, chacun pour leur part, à l'union intime des syllabes, à l'unité du mot.

Dans l'étroit espace rempli par un mot de deux, trois, quatre, cinq syllabes, ces divers mouvements n'ont guère la faculté de se déployer. Pour bien en suivre l'importance, il faut en étudier la marche dans les incises, dans les membres de phrases. Là, ils prennent une ampleur, une vie, qui croît avec l'étendue de la phrase.



Mais nous empiétons sur la théorie de la phrase rythmique; nous reviendrons sur ce point important.

L'accent latin est fort, tout le monde est d'accord sur ce fait. Est-ce une raison pour le mettre toujours à la thésis, au frappé? Non, certainement.

La seule force d'une note ou d'une syllabe ne suffit pas pour lui donner le caractère de thésis; il faut pour cela que cette force soit accompagnée d'une certaine longueur ou lourdeur qui est, à proprement parler, le signe naturel de la thésis, du repos. Les accents des mots romans sont dans ce cas. Mais l'accent latin est-il long et lourd? a-t-il le caractère de repos, de thésis?

Ceux qui ont suivi les travaux de Solesmes, depuis l'apparition du livre « *Les Mélodies Grégoriennes* » jusqu'à ce jour, savent que son enseignement n'a jamais varié sur ce point. Il peut être formulé ainsi : L'accent est plutôt bref que long; ce qui veut dire en d'autres termes que la place naturelle de l'accent est plutôt à l'élan qu'au repos. C'est ce qu'il faut exposer en traitant de la *durée* des syllabes dans le mot latin.

La Durée *des syllabes dans le mot latin.* — Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de la quantité classique, basée sur la différence artificielle des longues et des brèves. « Le latin de l'âge d'or est un parler admirable mais factice, œuvre des grammairiens et des lettrés grécisants, qui n'a jamais été la langue du peuple. (1) » Aussi serions-nous tenté si nous avions un parti à prendre, de nous ranger avec ceux qui croient que la *prose latine* usuelle n'a jamais tenu compte de la quantité; de tout temps, elle aurait compté les syllabes sans prendre garde aux nuances imperceptibles de durée qui existent entre elles par le fait de leur composition, de leur poids matériel ou même de leur place dans le mot.

Ce fait qui peut être discutable pour l'ère classique ne l'est plus pour l'époque grégorienne où le principe de l'accent a triomphé de celui de la quantité.

A cette époque, et plus tôt, il se produisait dans la prononciation le même phénomène qui se produit dans toutes les versifications où l'on compte les syllabes sans les peser. M. Guyau l'a fort bien senti et exprimé dans ses *Problèmes de l'Esthétique moderne contemporaine* (p. 184), en ce qui concerne le vers alexandrin français :

« L'alexandrin, type du vers français, repose sur cette loi que si l'on fait entendre douze syllabes, les unes brèves, les autres longues, une sorte de moyenne s'établit entre leur quantité devenue incertaine aujourd'hui : elles se compensent l'une l'autre, elles se corrigent; après avoir défilé devant l'oreille de leur pas sonore, les unes en courant, les autres avec une démarche plus grave, elles laissent l'impression de douze individualités distinctes, sur lesquelles on peut compter également pour composer le bataillon sacré des vers. Cette assimilation des syllabes les unes aux autres ressemble un peu à ce qu'on appelle en musique le *tempérament*, avec cette différence que c'est la durée et non la hauteur des sons qui est ainsi tempérée. »

Si en français, où les syllabes sont sensiblement plus longues les unes que les autres, le *tempérament quantitatif* s'établit avec tant de facilité; combien plus dans le latin liturgique où les différences de durée sont moins sensibles!

(1) Th. Reinach. *Grammaire latine*, p. 333. Paris. Ch. Delagrave.

En règle générale on peut dire que, grâce à ce tempérament pratique, *toutes les syllabes latines ont une durée à peu près égale.*

Cependant, en français comme en latin, on ne peut nier que, parmi ces syllabes, quelques variétés ne se fassent sentir. Il y a des tendances à la longueur, à la brièveté, si minimes soient-elles, qui servent à déterminer les élans et les repos du rythme.

En premier lieu, les pénultièmes des mots proparoxytons ou dactyliques — *Dóminus* — ont sans aucun doute une légèreté, une brièveté indiscutable qui leur a fait donner le nom de pénultièmes brèves ou faibles.

De plus, la mélodie et la dynamie nous ont nettement révélé l'allure vive, dégagée, enlevée, brève en un mot, de l'accent latin qui est tout à la fois un élan mélodique, un élan dynamique, un élan rythmique. Nous allons en trouver des preuves manifestes dans la composition même des mélodies grégoriennes.

Le caractère bref de l'accent latin *classique* est un fait qui n'est guère contesté aujourd'hui. Tout le monde sait que lorsque l'accent tonique tombait sur une voyelle longue, il n'en occupait que la première moitié :

Rōma = Róòma,

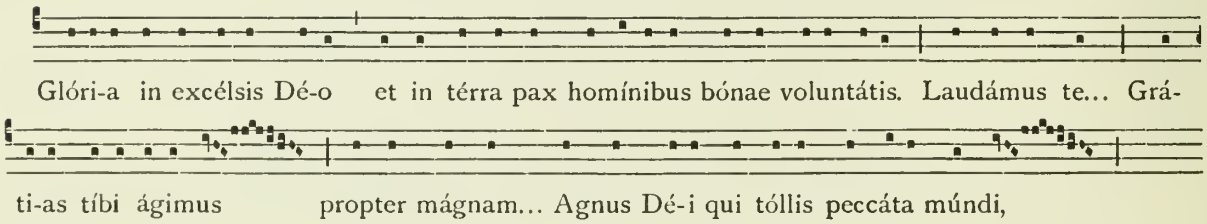
la seconde étant réservée à l'accent grave.

L'acuité et la brièveté étaient les deux caractères essentiels de l'accent classique. Nous avons déjà vu que, dans sa transformation pendant les premiers siècles de notre ère, il n'a rien perdu de sa première qualité; il est aussi facile de prouver qu'il n'a rien perdu de sa brièveté. (1)

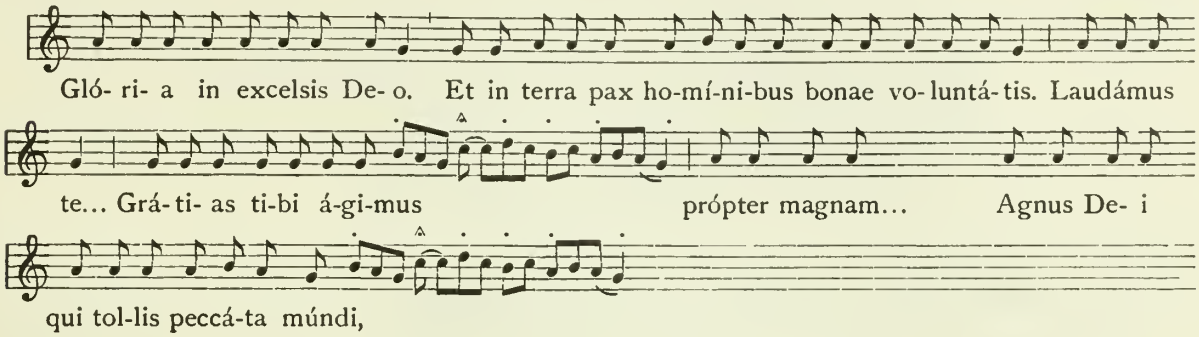
Par contre la longueur semblait très souvent réservée à la dernière syllabe des mots dans les mélodies grégoriennes. Ce sont là des faits qui paraissent contredire les théories modernes; mais nous n'y pouvons rien : ce sont des faits!

Nous avons eu l'occasion de le dire, au tome III de ce recueil (pp. 20-30) : la syllabe la plus apte à recevoir, dans le mot latin, le développement musical, c'est la dernière. Nous en avons des preuves irrécusables dans les récitatifs les plus anciens des rites ambrosiens et grégoriens.

On se souvient de ce « *Glória* » ambrosien qui a une saveur tout archaïque :

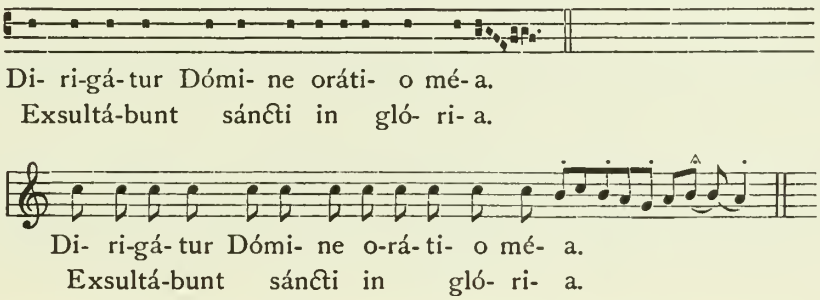


(1) C'est ce que nous avons toujours enseigné. *Cf. Paléographie Musicale*, t. IV. p. 125 : « La célérité n'exclut pas l'intensité; bien plus ces deux qualités se réunissent dans l'émission classique de l'accent tonique latin. »

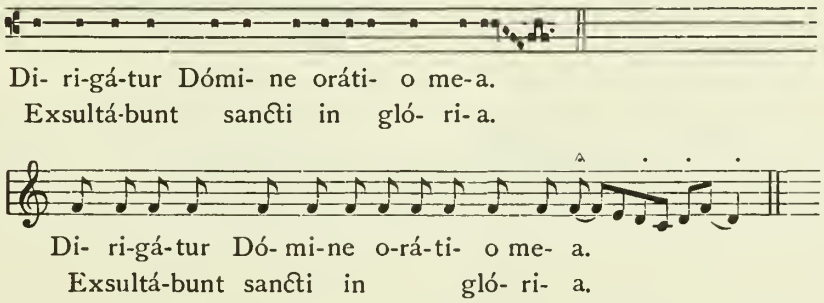


Et ainsi de suite pour tous les cas où se présente ce mélisme qui toujours reste attaché à la dernière syllabe. C'est bien certainement la forme la plus ancienne du récitatif musical latin. Elle laisse aux mots, aux membres de phrase qu'elle souligne discrètement par une inflexion leur propre valeur, leur distinction littéraire et ne permet à la mélodie de s'épanouir que sur la dernière syllabe, quand le sens de la phrase est complet, parfait. Le texte est le maître absolu.

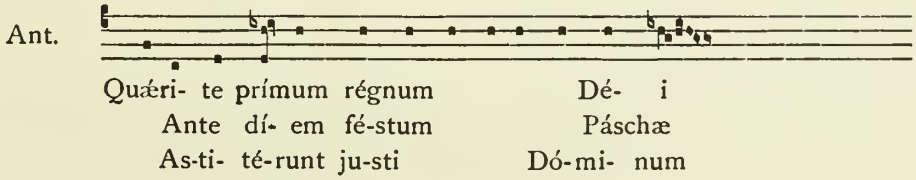
Un autre type de cette antique manière se trouve encore dans les versets de l'office romain :

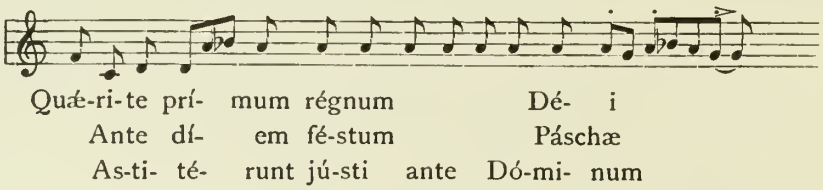


ou encore :



Même fait dans les antiennes de ce type :





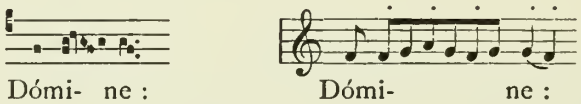
Cette même phrase se rencontre aussi dans les répons.

Mais passons! nous allons trouver plus loin des exemples si nombreux où les syllabes finales des mots seront chargées de notes, de préférence à toutes autres, même dans l'intérieur des phrases, que le fait signalé ici ressortira avec la plus grande évidence.

Après la dernière syllabe des mots, la plus propre à recevoir une extension musicale est celle qui porte l'accent, à cause de son importance centrale et de sa force. C'est ce que nous avons dit encore à l'endroit déjà cité du IIIe volume de la *Paléographie Musicale* (p. 30). Là, nous avons développé cette aptitude de l'accent, en étudiant la psalmodie du répons-graduel « *Justus ut palma* » et d'autres pièces du répertoire grégorien dans ce même volume.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur ce procédé très légitime d'ailleurs : il concorde avec la pratique moderne. Mais il faut prévenir une déduction erronée.

De ce fait on voudrait conclure que l'accent latin est en soi *long!* Conclusion fausse; car le développement musical sur une syllabe latine n'indique nullement la longueur de cette syllabe, témoin la pénultième brève qui reçoit une extension musicale parfois assez étendue.



Cet épanouissement de vocalises sur ces diverses syllabes n'est que l'emploi d'une aptitude propre aux syllabes latines de recevoir des mélismes plus ou moins longs. Mais il faut bien l'avouer, lorsque l'accent reçoit de tels mélismes, ce n'est pas sans quelque détriment pour l'unité du mot. L'accent perd alors son allure vive et bien enlevée; la voyelle est prolongée mélodiquement et la dernière syllabe se fait parfois attendre fort longtemps. Il n'y a pas à le regretter; la musique use de son droit; elle ne le fait que pour se produire, étaler sa grâce et sa beauté qui compensent facilement ce que le mot a perdu en clarté, en unité.

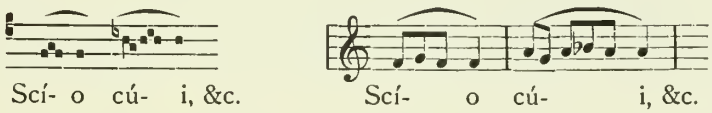
Ces faits ne prouvent ni pour ni contre la longueur de l'accent latin; ils ne prouvent pas non plus sa brièveté, c'est vrai; mais en voici d'autres qui nous montrent bien clairement qu'il n'a rien perdu de cette dernière qualité, pas plus que de son acuité.

Il faut que les musiciens se résignent : nous allons leur présenter des adaptations musicales qui renverseront leurs idées.

Priez un compositeur moderne de mettre une mélodie sur ces paroles

Scío cúi crédidi,

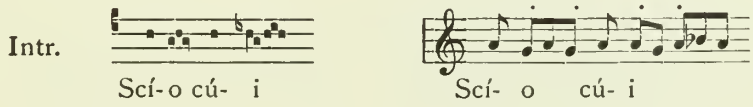
aussitôt il nous donnera un rythme en ce genre :



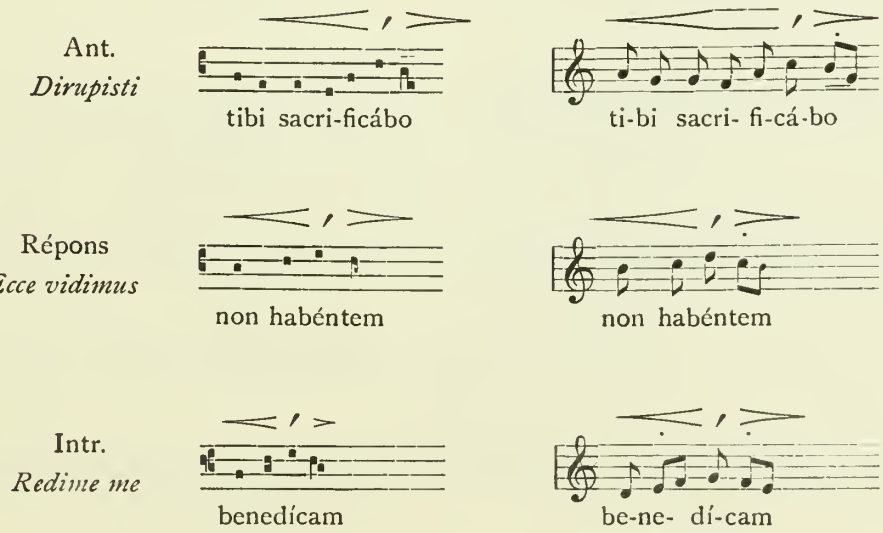
c'est-à-dire une accumulation de notes sur l'accent et une seule note sur la finale des mots. Et, dans tout le courant de sa pièce, il suivra fidèlement ce principe.

Rien d'absolument prohibé dans cette méthode; nous l'avons expliqué. Mais il ne lui viendra jamais à la pensée de décharger l'accent jusqu'à ne lui laisser qu'une seule note pour agglomérer les sons sur la finale; ce serait un crime de lèse-accent.

Or, c'est précisément ce dernier procédé que nous rencontrons à chaque ligne du répertoire grégorien.



De même pour les mots plus longs :



Dans ces types d'adaptation si fréquents, la musique se modèle sur le mot. Elle lui laisse :

a) sa forme mélodique *(accent aigu)*;

b) sa forme dynamique *(croissante et décroissante* < , >*)*;

c) l'élan rythmique qui caractérise la première syllabe des mots latins;

enfin sur la dernière partie du mot elle se développe. Ce n'est en somme que l'application au *rythme-mot* de la loi que nous avons remarquée plus haut dans les membres du *Gloria ambrosien* et des *versets romains*. On sent que, dans tous ces cas, le compositeur se sent entraîné à considérer le mot comme un petit rythme complet, avec thésis longue sur la dernière syllabe.

Ces faits sont inexplicables si l'on refuse d'admettre le principe de l'accent bref.

Il y a dans cette conception rythmique du mot latin une concordance si parfaite entre tous les éléments que sa vérité saute aux yeux.

Tout ce qui dans le mot latin est élan *(elevatio, sublatio, inchoatio,* arsis), c'est-à-dire :

élan mélodique, représenté par la ligne montante des sons;

élan dynamique, qui se fait sentir par le *crescendo;*

élan quantitatif, produit par l'entraînement et la rapidité, l'accélération des notes montantes;

élan rythmique, résumé de tout cet ensemble,

tous ces élans se concentrent naturellement sous les premières syllabes des mots pour les soulever, les entraîner et les préparer ainsi à la cadence.

Au contraire, tout ce qui est repos, tout ce qui y conduit *(positio, remissio, finis, thesis) :*

retombée de la mélodie;

decrescendo de la dynamie;

rallentendo de la durée;

enfin *depositio,* thésis du rythme,

tout cela se réunit sur la dernière ou dernières syllabes pour constituer le repos final sur lequel aboutit tout rythme depuis le plus petit jusqu'aux plus développés. Mais il est évident que tous ces phénomènes deviennent de plus en plus sensibles à mesure que s'agrandissent les rythmes, que s'étendent les mélodies. Tous les éléments se concertent donc pour donner au mot latin son unité et sa vie.

Telle est la physionomie naturelle du mot latin; c'est celle que nous trouvons dans les pièces grégoriennes, lorsqu'il plaît à la mélodie de la lui conserver. Telle est aussi la physionomie du rythme-membre et du rythme-phrase.

Il ne suffit pas d'affirmer ces faits, il faut les mettre sous les yeux du lecteur. Commençons par des mots paroxytons :

Accents unaires suivis d'un *strophicus*.

Liber Gradualis — 1895 — Mots paroxytons.

p. 53

Réges Thársis

Ré-ges Thársis

76

et gaudébit

et gau-dé-bit

87

... pénnis é-jus

... pén- nis é-jus

104

Tíbi díxit

Tí- bi dí-xit

116

quis dábit

quis dá-bit

116

Ego

E-go

119

et lætábor

et lætá-bor

174

... ómne génu

... ómne gé-nu

Intr.

Sáncti
Intret
℟. Vidén-tes (stellam)

Sáncti
Intret
℟. Vidén-tes

215

Resurréxi

Re-sur- ré-xi

Liber Gradualis — 1895 —

230 Edúxit é-os — Edú-xit é- os

238 pléna est — plé-na est

574 sermónes mé- i... — ser-mónes mé- i

etc., etc., etc.

Tous ces mots n'ont qu'une note sur la syllabe accentuée, et trois à l'unisson sur la finale, ce qui nous donne une *longue de deux ou trois temps* sur cette syllabe. Plusieurs n'hésitent pas à traduire ces trois notes en musique moderne par une noire pointée.

Le type quantitatif musical est donc celui-ci : ♪ ♩.

et comme l'accent est fort, il faut ajouter ♪ ♩. ou ♪ ♩.

Où sera l'élan, où sera le repos rythmique? Les lois *naturelles* du rythme, seules en honneur dans le chant grégorien, nous répondent :

la *brièveté* convient à l'*élan* du rythme;

la *longueur* convient au *repos* du rythme.

Donc si l'on veut se laisser guider par l'instinct naturel de notre oreille, nous aurons le rythme que nous avons noté dans les transcriptions en notes modernes, à moins d'adopter résolument, au nom de faux principes, un rythme boiteux et d'effet syncopal. (Cf. ci-dessus p. 169 et suivantes).

Mots proparoxytons, avec accent unaire et pénultième brève chargée d'une tristropha. — Nous n'avons pas à justifier l'emploi des valeurs longues ou des groupes de notes sur la pénultième faible. Cette question a été exposée tout au long au tome IV, pp. 69-126, de la *Paléographie Musicale;* nous y renvoyons le lecteur.

Ici nous cherchons le rythme de ces passages; or, il est le même que dans le cas précédent.

Liber Gradualis

p. 98 Dómi-ne Dé-us mé-us — Dómi- ne Dé- us mé- us

269 ex ádi-pe — ex á-di- pe

272 coram pópu-lo — co-ram pó-pu- lo

303 ... illuminá-ti- o — il-lu-mi- ná-ti- o

334 Dómi-num — Dómi- num

335 Quóni- am — Quó-ni- am

337 Dómi-ne — Dómi- ne

340 Dómi-no Dé-o — Dómi- no Dé- o

etc., etc., etc.

Accents toniques unaires suivis d'un groupe. — Les accents toniques surmontés d'une seule note et suivis d'un groupe sur la finale ou la pénultième faible ne se comptent pas.

Accents unaires devant un *quilisma*.

Intr. *Justus non conturbabitur* — ... conturbábi- tur — ... con- tur- bá-bi- tur

Intr. *Inclina* — ... et ex- áudi me — ... et ex- áu-di me

Intr. *Sapientiam*

... nárrent pópu- li ... nárrent pó-pu- li

Intr. *Omnia quæ fecísti*

... non obedívi- mus ... non o-be-dí-vi- mus

Intr. *Dñe ne longe*

... et a córni- bus ... et a córni- bus.

On sait que le *quilisma* a un effet rétroactif sur la note ou le groupe qui le précède. Toute note ou groupe devant un *quilisma* sont légèrement allongés et, par suite, se trouvent au touchement. L'accent qui précède immédiatement est donc *au levé*.

Souvent les accents unaires se trouvent au début du morceau, comme élan de toute la phrase. Rien de plus naturel.

Intonation.

Liber Gradualis.

32 Dé-us Dé- us

35 Tú-i sunt Tú- i sunt

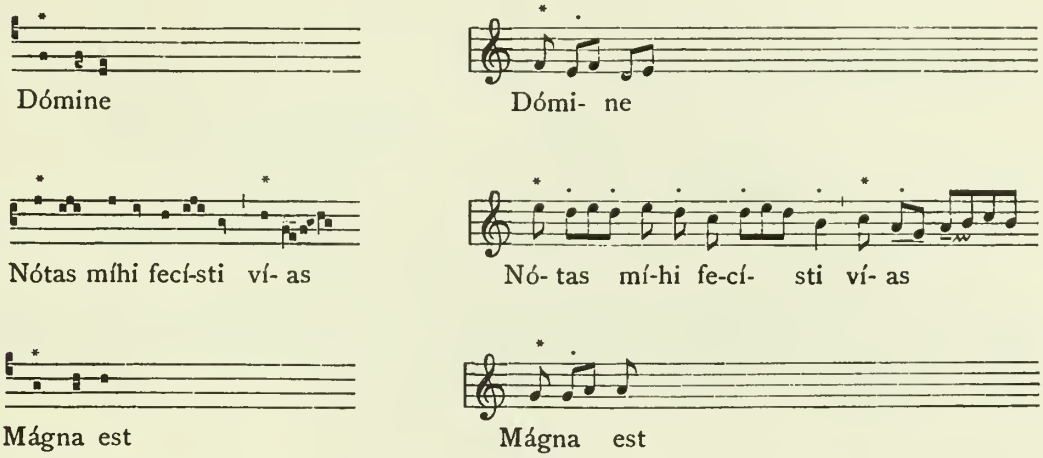
Ecce Ecce

102 Rédime me Ré-di- me me

104 Dómi- ne Dómi- ne

108 Ego autem Ego au-tem

118

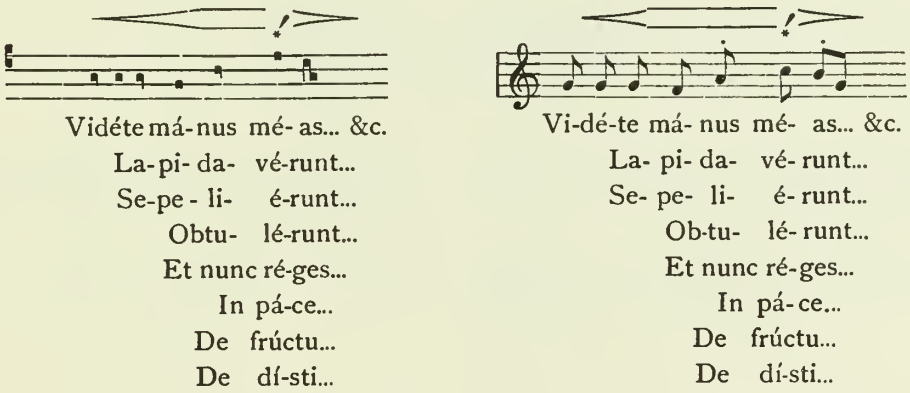


[2]

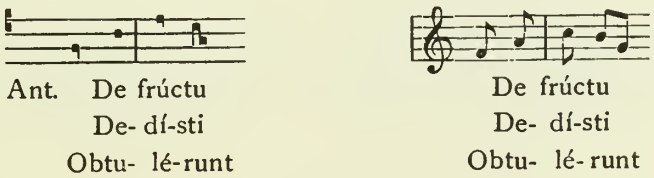
etc., etc., etc.

Il nous semble qu'il faudrait être vraiment insensible aux délicatesses du rythme pour ne pas sentir l'élan (mélodique, dynamique et rythmique) irrésistible de l'accent tonique dans les intonations suivantes :

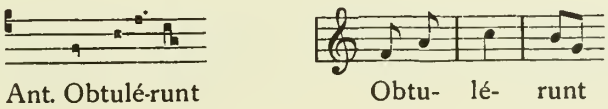
Ant.



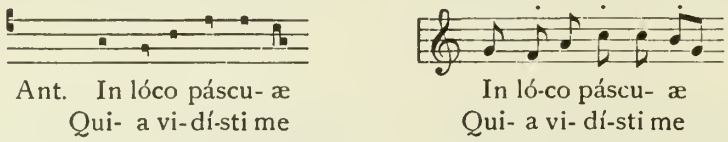
Toute la spiritualité, la gracieuseté et la légèreté de cette mélodie est perdue si on rythme comme il suit :



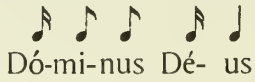
Ou pire encore, comme quelques-uns le voudraient :



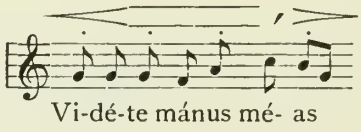
Non pas que cette mélodie ne puisse s'adapter à ce dernier rythme; mais alors il lui faut d'autres paroles :



Lorsque nous parlons de *brièveté* de l'accent, il ne faut pas se méprendre sur notre pensée. Nous n'entendons nullement prétendre qu'il faut passer plus rapidement sur la note accentuée que sur les autres notes. Chanter ainsi :



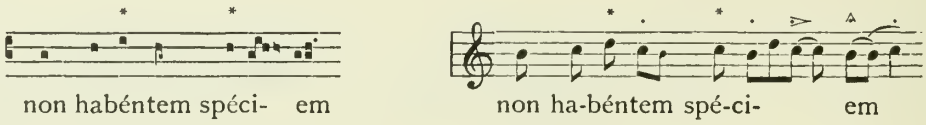
serait entièrement contraire au bon goût. Ce que nous voulons affirmer c'est qu'on ne doit ni frapper, ni écraser l'accent, mais au contraire l'enlever avec grâce et légèreté. Ce procédé n'empêche nullement de lui donner une certaine ampleur, exigée parfois par la place qu'il occupe au sommet de la mélodie et du rythme, comme dans cet exemple :



Il faudrait avoir peu de goût et de sens musical pour chanter l'accent de *méas* avec précipitation et raideur. Cet accent, placé au sommet dynamique, mélodique et rythmique de l'incise, doit au contraire s'arrondir légèrement pour permettre à la voix de retomber doucement et sans secousse sur la syllabe de repos qui suit immédiatement.

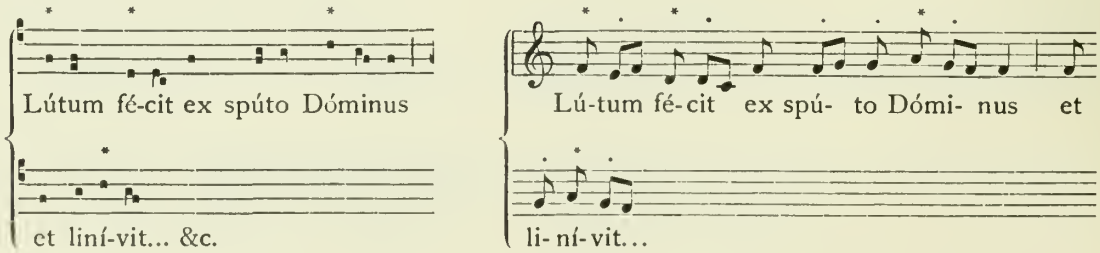
Tous les exemples que nous venons de donner ne nous fournissent qu'un seul accent unaire dans le cours d'une incise ou d'un membre de phrase; les cas de ce genre sont innombrables; nous les négligeons afin de signaler plus spécialement les répétitions coup sur coup du même fait sur des mots se succédant dans une même division rythmique.

℟. *Ecce vidimus*
304



Liber Gradualis

p. 731
Com.



p. 417

Com.

Quicúmque féce- rit voluntátem

Pátris mé- i ... ... ípse mé- us

fráter, et sóror...

Qui-cúmque fé- ce- rit vo-lun-tá-

tem Pá- tris mé- i ... ... ípse mé-

us frá-ter, et só- ror...

Ant.

Fáctus est adjútor mé-us Dé- us mé- us.

Fáctus est ad- jú-tor mé- us Dé- us mé- us.

Ant.

Tu pú-er Prophéta Altíssimi vo-

cáberis : Præ-íbis ante Dóminum

paráre ví-as é-jus.

Tu pú- er Pro- phé- ta Altís-si- mi

vo- cá-be- ris : præ- í-bis ante Dómi-num

pa-rá-re ví- as é- jus.

Rép.
Quem dícunt

... Tu es Chrístus Fí-li-us Dé- i

ví- vi. Et égo díco tíbi...

... Tu es Chrístus Fí- li- us Dé- i ví-

vi. Et é- go dí-co tí-bi...

Responsoriale.

p. 58

... in térris quis appáru- it?

in térris quis ap-pá-ru- it?

Responsoriale.

p. 71

Hódi- e ... in Jordáne... baptizá- to Dómi- no... ... Fí-li- us mé-us diléctus :

Hó- di- e ... in Jordáne... bap-ti- zá- to Dómi- no... Fí- li- us mé- us di- léctus :

p. 93

... éte-nim Páscha nóstrum ... epulémur...

... ét-e- nim Páscha nóstrum ... e-pu- lémur

p. 137

... dícit Dómi- nus : Estóte ergo prudéntes sicut...

... dícit Dómi- nus : Estó- te er- go prudéntes si- cut...

p. 145

Isti sunt víri sáncti quos elé- git Dóminus

Is- ti sunt ví- ri sáncti quos e-lé-git Dómi- nus

p. 158

... nec terrénæ dignitátis...

... nec ter- ré-næ digni- tá- tis...

p. 359

... et súper plébem mé-am, prín- ci-pem... ...

... et sú-per plé-bem mé- am, prín- ci- pem...

p. 98
Com.

Dómi- ne Dé-us mé-us...

Dómi- ne Dé- us mé- us...

Responsoriale.

p. 394

Ecce Dé-us nóster

Ecce Dé- us nóster...

p. 428

Chrístum nátum, qui be-átum hódi-e coronávit Stéphanum

Chrístum ná-tum, qui be- á- tum hó- di- e co-ro- ná-vit Stéphanum.

Liber Gradualis.

[62]

in vásis sú-is cum lampádi- bus

in vá- sis sú- is cum lampá-di- bus.

p. 352

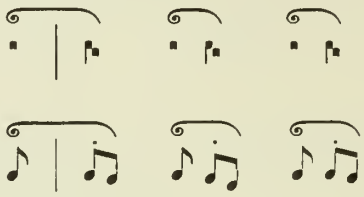
Meménto vérbi tu-i sérvo tú-o Dómi- ne.

Memén- to vér-bi tú- i sérvo tú- o, Dómi- ne.

Crux fidélis... Núlla sílva tálem pró-fert Frónde, fló-re, gérmine. Dúlce lígnum dúlces clávos, dúlce póndus sústinet.

Crux fidélis... Núl-la sílva tá- lem pró- fert Frónde, fló- re, gérmi-ne. Dúl- ce lígnum dúl-ces clá- vos, dúlce pón-dus sústi-net.

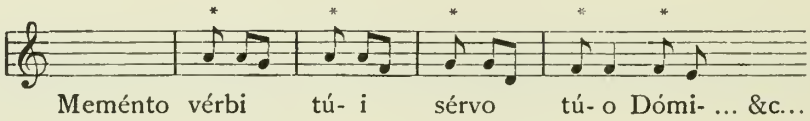
Il faut attirer l'attention du lecteur sur le mouvement ternaire :



que nous avons rencontré si souvent dans les exemples ci-dessus. Ce mouvement est un des rythmes favoris des anciens qui en font usage dans tous les genres de mélodie. La note unaire est toujours au levé de ce mouvement; mais elle peut être forte ou faible selon les cas.

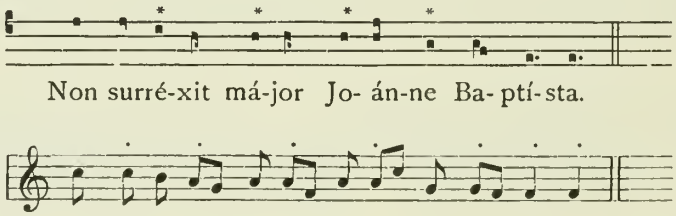
Dans l'exemple *Meménto,* les cinq notes unaires correspondent à cinq syllabes accentuées, *fortes* par conséquent :

Si l'on voulait alourdir le mouvement gracieux de ces rythmes il n'y aurait qu'à frapper chacun de ces accents.



Dans l'exemple « *in vasis suis* » (page précédente), nous trouvons quatre notes unaires, dont trois appartiennent à des syllabes accentuées; une seule, à une syllabe atone *cum.*

Voici un autre exemple où il y a deux syllabes accentuées et deux atones :



En mettant, dans tous ces cas, l'accent régulièrement au frappé, c'est détruire le *mouvement iambique* voulu par le compositeur.

Non seulement l'*accent tonique,* avec sa note unique, se révèle à nous bref et léger, dans les exemples précédents; mais mieux encore, *l'accent secondaire lui-même n'est pas traité autrement;* il ne porte qu'une seule note, et la syllabe suivante est chargée d'un groupe.

Les exemples abondent; nous en donnerons un assez grand nombre à cause de l'importance capitale de ce fait.

Accents secondaires et toniques unaires.

Intr. *Victricem*

... lauda-vérunt ... lauda- vé-runt

Intr. *Ego autem*

in tua mise-ricórdi-a in túa mi-se-ri- córdi- a

Intr. *De necessitatibus*

vide humi-li- tátem vide hu- mi- li- tá-tem

Intr. *Dominus illuminatio*

infirmá-ti sunt in-fir-má-ti sunt

Intr. *Ne timeas*

... exaudíta est ... exau- dí- ta est

Intr. *Dominus illuminatio*

... illumináti- o ... il-lumi- ná-ti- o

Intr.

clama-vérunt clama- vé- runt

Intr. *Cum sanctificabo*

... congregábo ... congre- gá-bo

Intr. *Redime me*

benedícam be-ne- dí-cam.

Intr. *Lex Domini*

sapi- énti-am sa-pi- énti- am

Intr.
Protexisti me

operán-ti- um

ope- ránti- um

Intr.
Benedicta sit

confi- tébi- mur

con-fi- té-bi- mur

Intr.
Vultum

adducéntur tí-bi

addu- céntur tí- bi

Intr.
Reminiscere

domi-néntur nóbis

do-mi- néntur nó- bis

Intr.
In voluntate

conti- néntur

conti- néntur

Intr.
Os justi

sapi- énti- am

sa-pi- énti- am

Com.
Circuibo

in tabernácu- lo

in ta-ber- ná-cu- lo

Com.
Quod dico vobis

prædicáte

præ-di- cá-te

Com.
Omnes qui in Christo

bapti-záti estis

bapti- zá- ti estis

Com.
Memento verbi

conso-láta est

conso- lá-ta est

Com. *Honora*

torculári- a — torcu- lá- ri- a

Com. *Notus mihi*

adimplébis me — a-dimplé-bis me

Com. *Magna*

... in salutá-ri — ... in sa- lu- tá- ri

Com. *Mense septimo*

celebrábi- tur — ce- le- brá-bi- tur

Com. *Qui me dignatus est*

... resti- tú- e-re — ... re- sti- tú- e- re

Com. *Vidimus stellam*

adoráre Dómi- num — a-do- rá- re Dómi- num

Grad. *Qui operatus est*

in apostolátum — in a- posto- lá- tum

Offert.

Exsultábunt sánĉti — Exsul- tá-bunt sánĉti

etc., etc., etc.

Tous ces exemples font ressortir la brièveté de l'accent et aussi la durée de la dernière syllabe, ou de la syllabe qui suit l'accent soit tonique soit secondaire. C'est l'application d'une loi de rythmique naturelle.

Nous aurions pu citer cent autres passages du répertoire grégorien; mais ceux que nous venons de présenter au lecteur suffisent amplement pour démontrer la légèreté de l'accent tonique et même de l'accent secondaire. Dans tous ces cas, le compositeur se rapprochait de l'émission ordinaire du mot; il se laissait entraîner par l'élan naturel, propre

à l'accent aigu; avec celui-ci la voix s'élançait pour retomber aussitôt avec douceur sur la syllabe suivante qui, servant de thésis, se prolongeait soit sur une double ou une triple note *(distropha, tristropha)*, soit sur un groupe entier.

Et ce mouvement rythmique se produisait si spontanément que les *mêmes paroles* ramenaient les *mêmes procédés* de composition dans des tons et des mélodies fort différentes. Nous allons le constater dans des mots comme *miserére mei* ou *mihi*.

Liber Gradualis.

(A)

p. 105

Mise-rére mé-i Dó- mine

(A)

Mi-se- ré-re mé- i Dó- mine

(B)

119

Miserére mé-i, Dómine

(B)

Mi- se- ré-re mé- i, Dómi-ne

(C)

141

Miserére míhi Dómi-ne, quóni- am

(C)

Mi- se- ré-re mí-hi Dómi- ne, quó-ni- am

(D)

332

Mise-rére mé-i Dómi- ne, quóni- am

(D)

Mi- se- ré- re mé- i Dómi- ne, quóni- am

Une première fois, en A, ils se présentent avec seulement deux accents unaires;

En B, avec trois accents unaires;

En C, avec quatre; la première syllabe du mot *miserére* porte deux notes cette fois.

En D, avec cinq. Quatre mots, d'où quatre accents toniques et un accent secondaire, tous traités selon le même procédé.

Que de fois on trouverait le mot *miserére* rythmé de la même façon, par exemple dans les *Glória* et les *Agnus Dei!*

Gloria VIII.

mise-rére nóbis

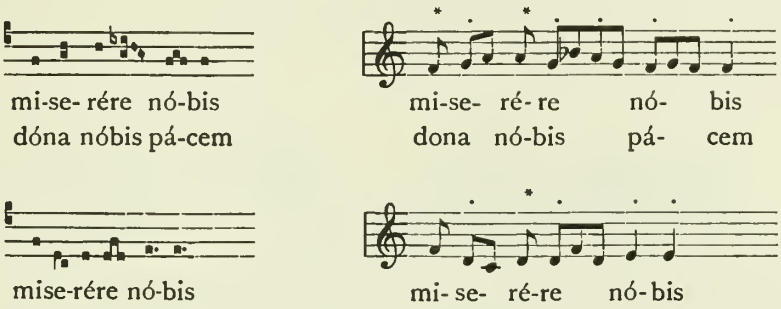
mi- se- ré-re nó-bis

Gloria X.

mise-rére nóbis

mi-se- ré- re nó- bis

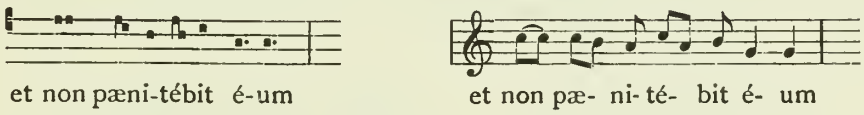
Agnus Dei
V.



Agnus Dei
XIII.

Toutefois, telle est la liberté de la cantilène grégorienne que, contrairement à la disposition rythmique que nous avons reconnue dans tous les exemples précédents, les longs mots pouvaient parfois recevoir, et cela très légitimement, des groupes sur les syllabes affectées de l'accent tonique ou secondaire.

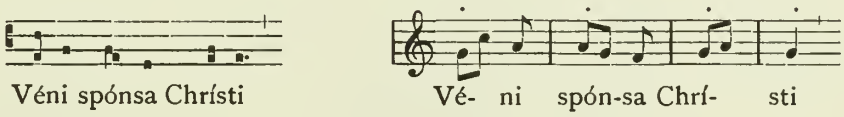
Ainsi on trouvera :



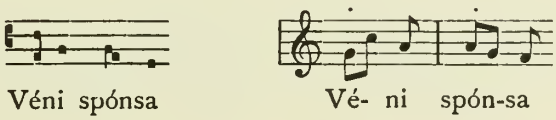
Le même fait peut se présenter dans les dissyllabes paroxytons. Au lieu d'être traités rythmiquement

ils peuvent être renfermés dans l'espace d'une mesure, c'est-à-dire former un temps composé :

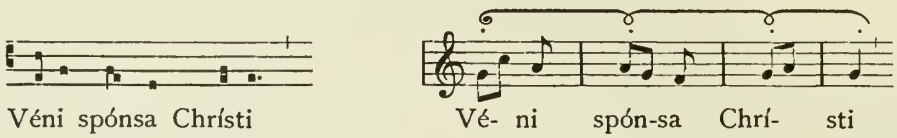
Liber usualis
p. 665.



mais cette ordonnance n'est que passagère. Les mots en effet, ainsi bloqués dans les mesures ont perdu leur thésis, et comme il faut cependant parvenir à une *fin,* cette allure ne peut se poursuivre longtemps. Dans le chant grégorien, comme dans la poésie latine, les mots doivent autant que possible enjamber sur les mesures. La césure est nécessaire au mouvement rythmique grégorien, comme elle est nécessaire au vers latin qui, sans elle, n'offrirait qu'une suite de mots sans lien entre eux. De ceci nous traiterons plus en détail au chapitre suivant. Dans ce dernier exemple, les deux premiers mots



manquent de thésis, de césure, il faut aller jusqu'au mot *Christi* pour en trouver une, et, avec elle, le repos :



Il existe un autre argument en faveur de la brièveté de l'accent et de sa place au levé, à l'élan du rythme. Nous le devons à un procédé de composition exposé très au long dans le IVe volume de la *Paléographie musicale,* pp. 74-119. Il s'agit de l'insertion dans certaines cadences d'une note *épenthétique accentuée.*

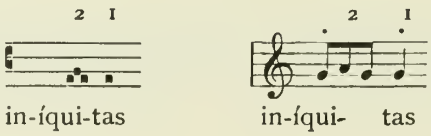
Cette dissertation pourrait trouver place de nouveau ici en y ajoutant les conclusions que nous devons en tirer pour nos recherches actuelles.

Le fait est celui-ci : Une cadence mélodique a été adaptée dans le cours d'un morceau à un texte se terminant par un mot paroxyton *(nocte)*, celle-ci par exemple :

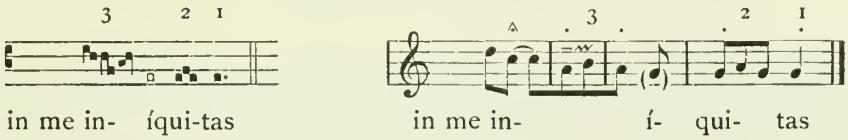
Or un procédé de composition très goûté des anciens était de répéter les derniers groupes d'une cadence afin d'obtenir ainsi des *rimes mélodiques* analogues aux rimes littéraires de la poésie. « L'oreille grégorienne, disions-nous, familiarisée avec ces rimes qui reparaissent fréquemment à la chute des phrases et des périodes, les demande impérieusement dans leur intégrité avec la même exigence qu'elle réclame le retour d'une rime, la chute régulière d'un vers dans la poésie, ou d'un cursus dans la prose rythmique. Un temps de plus, un temps de moins, dans la poésie ou la musique, heurte l'oreille, et des finales altérées ou tronquées lui sont insupportables (p. 76). » « Nos anciens compositeurs connaissaient tout le prix de ces rimes ; ils les respectaient avec un soin jaloux, et, lorsqu'il en était besoin, les préservaient contre les troubles que pouvaient amener les inégalités et les variations du texte (p. 77). »

Si donc ils veulent employer la cadence musicale ci-dessus *(nócte)* et l'adapter à un texte se terminant par un proparoxyton *(iníquitas)* afin d'obtenir une *rime mélodique*, voici comment ils s'y prennent.

Ils veillent tout d'abord à conserver, sans y rien changer, la rime musicale, c'est-à-dire le groupe ternaire et la dernière note ▪▪▪ ▪, et pour cela ils adaptent les deux dernières syllabes du mot proparoxyton :

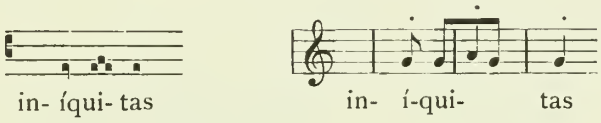


puis ils glissent l'accent sur une note survenante qu'ils placent entre les groupes 2 et 3. Ainsi restent sauvegardés et la rime musicale et l'accent. (Cf. *Paléographie musicale*, t. III, p. 24; t. IV, p. 74 et suiv.). Voici le résultat :



Jamais un tel procédé ne serait venu à l'idée d'un compositeur grégorien, s'il n'avait eu le sentiment de la légèreté, de la brièveté de l'accent et de son caractère d'élan.

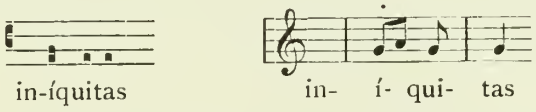
En effet le temps composé ternaire, partie principale de la rime (⁂), ne peut être conservé que si l'accent est au levé. Placez-le à la thésis



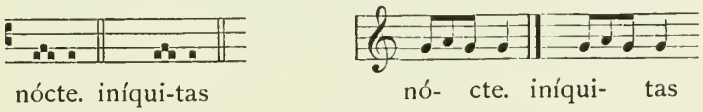
Les quatre temps de *íqui* se divisent nécessairement deux par deux; le touchement se fait sur la note supérieure du torculus, le rythme est détruit et avec lui la rime musicale.

Le compositeur ne veut pas diviser le groupe ternaire; son oreille le réclame au complet; et, mieux que cela, il le lui faut *vocalisé sur une seule syllabe.*

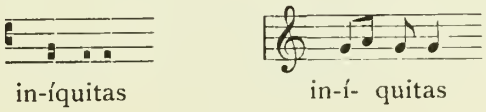
Il lui était bien facile de conserver le temps composé ternaire, il pouvait écrire :



il ne l'a pas voulu; c'est qu'en effet le torculus chanté sur une syllabe

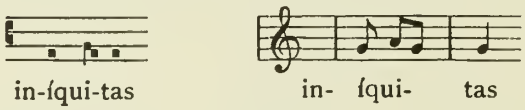


n'est pas du tout la même chose que

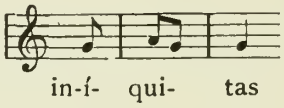


La brièveté de la pénultième faible à la fin d'une phrase est tout à fait antigrégorienne; aussi les auteurs allongent-ils presque toujours cette pénultième afin de ménager une cadence plus douce; ce procédé est donc écarté.

Le compositeur pouvait encore, évitant ce défaut, noter ainsi :

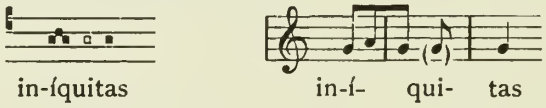


Mais il néglige ce nouveau moyen, toujours pour les mêmes raisons : le groupe et la rime sont encore rompus. D'ailleurs, en ce dernier cas, l'accent au lieu d'être à la thésis, doit être au levé



Avec ce procédé la rime musicale n'existe plus (⁂).

Nous ne parlons pas de cet autre moyen :



qui réunit tous les défauts des précédents :

a) il introduit une note survenante dans l'intérieur même de la rime ; de là un heurt insupportable;

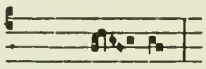
b) il oblige à rythmer par temps binaires ;

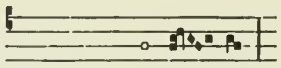
c) la pénultième faible n'a qu'une note à la fin d'une cadence importante ;

d) bref, il détruit la rime musicale.

Il ne reste donc qu'un seul moyen, celui que le compositeur a employé ; mais il exige l'*accent au levé*. C'est la conclusion nécessaire à laquelle on ne peut échapper. D'ailleurs dans les manuscrits le torculus final est toujours long, soit qu'il corresponde à une syllabe accentuée *(nócte)*, soit qu'il se chante sur une pénultième brève *(iniquitas)*. En définitive, l'unique différence entre les deux cas consiste dans le déplacement de l'accent.

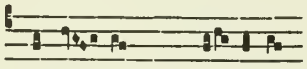
Voici un exemple qui révèle, peut-être mieux encore, que la volonté du compositeur guidé par son instinct, est de mettre une seule note sur la syllabe accentuée. Il s'agit encore d'une rime musicale ; elle est bien connue des praticiens, amis du chant grégorien :





On le voit, c'est encore l'épenthèse accentuée qui intervient.

Il était pourtant bien facile ici de noter :



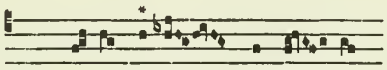
Dómi- ne *ou* Dó-mine

presque tous les inconvénients signalés à propos de l'exemple précédent (▪▪ ▪) sont évités. Le rythme et la mélodie demeurent exactement les mêmes; il n'y a que la distribution du groupe sénaire sur deux syllabes (2-4 ou 4-2) qui change un peu la mélodie, mais si peu que vraiment cette adaptation aurait dû se présenter à l'esprit du compositeur. Mais non! le procédé qui se présente naturellement à lui, c'est celui de l'*épenthèse accentuée,* c'est l'accent unaire, léger, bref, au levé, tant il est vrai que ce procédé est *dans le sang des compositeurs grégoriens!*

Mais cet exemple nous amène à un autre genre de preuve, d'où il ressort que si on n'admet pas l'accent au levé, souvent le rythme de ces mélodies se trouverait bouleversé non plus seulement aux cadences, mais *au centre même des phrases.*

Ainsi, dans l'exemple suivant, la note surmontée d'un astérisque coïncide, en A, avec un accent, et en B avec une pénultième brève :

Intr.
Requiem

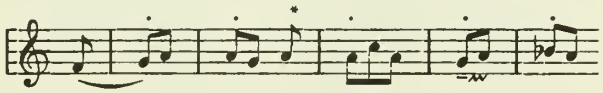


(A) dóna é- is Dómi- ne
(B) lú- ce- at é- is

Quel est le rythme des mots *dóna éis* et *lúceat?*

La différence des textes doit-elle entraîner une différence de groupements de notes?

Non, il faut noter :



(A) dó- na é- is
(B) lú- ce- at

En B, *(luceat)* il ne peut y avoir aucune hésitation; les trois notes sur *lúce* forment un temps composé ternaire.

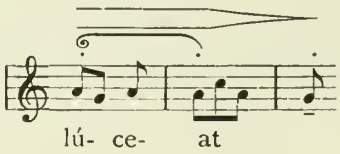
En A ([*do*]-*na éis*), pas plus d'hésitation. L'emploi d'une syllabe accentuée et d'une pénultième faible sur la même note d'une mélodie est déjà très éloquent. Si l'on veut bien en outre se rappeler la nature de l'accent telle que nous l'avons décrite dans tout ce volume, on ne pourra pas s'étonner de cette substitution. L'accent latin bref, léger, alerte, élancé est à sa place naturelle au *levé,* au temps léger. C'est là une confirmation de la théorie solesmienne.

Toutefois si, pour les deux textes littéraires, nous avons un groupement semblable des notes, il faut ajouter qu'il est purement *matériel;* la différence des paroles, la variété de

l'accentuation et, par suite, de l'intensité apportent des modifications très délicates au rythme de ces deux phrases. Il ne suffit pas, pour apprécier ces deux mélodies à leur juste valeur, de les regarder d'un œil distrait, il faut les étudier avec la plus scrupuleuse analyse.

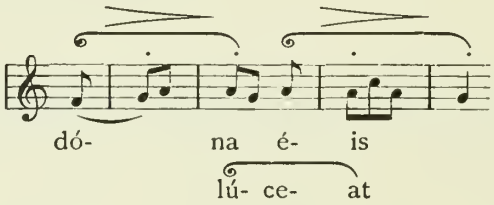
Tout d'abord la mélodie semble s'imposer tyranniquement et passer le niveau, pour ainsi dire, sur ces deux textes. Il n'en est rien. Elle n'impose que sa *disposition matérielle;* (1) mais qu'importe, si le texte y trouve son compte et sait s'accommoder de ce traitement?

En effet, tout en cédant aux exigences de la cantilène, les deux textes ne se tiennent pas pour soumis. Tous les deux ils informent, chacun à sa manière, les groupements qu'ils doivent accepter. Ils leur font dire ce qu'ils veulent, ils leur imposent leur propre intensité, leur propre mouvement rythmique et dès lors reprennent pleinement leur avantage et, pour ainsi parler, leur revanche. Cela est si vrai, que si l'on nous demandait pour lequel des deux textes cette mélodie a été faite, nous dirions que nous n'en savons rien, tant elle convient également aux deux; à *lúceat* d'abord, le plus simple, le plus court, le plus facile à analyser :



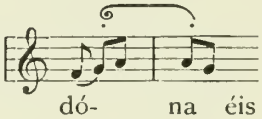
Evidemment le groupe ternaire *(lúce)* est une arsis, un élan fort dont le repos est la syllabe finale « *at* ». C'est le rythme naturel du mot proparoxyton avec une extension musicale binaire sur l'accent *(lú)*, puis une vocalise sur la syllabe finale.

Avec non moins de bonheur le deuxième texte s'applique à ce même groupe ternaire *la sol la*, mais avec des nuances rythmiques qui en modifient la valeur et l'expression.



La clivis *la-sol* qui tout à l'heure était le début vif, alerte d'un élan rythmique fort, se transforme en une fin de rythme, thésis faible et douce, par le fait de son contact avec la dernière syllabe du mot *dóna* qui a eu son élan sur le groupe précédent.

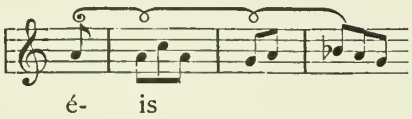
Le mot *dóna* forme donc à lui seul un rythme élémentaire (2) composé d'un élan et d'une thésis féminine.



(1) Cf. *Paléographie musicale*, t. IV, p. 125.

(2) Nous ne tenons pas compte de la première note du salicus qui se relie avec ce qui précède.

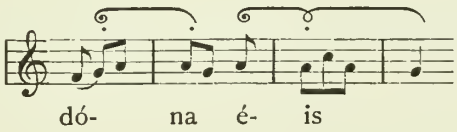
Mais à peine cette thésis est-elle déposée, que survient l'accent fort de *éis*. Comme il n'a qu'une seule note, il trouve sa place naturelle au levé de ce même temps composé ternaire. L'élan qui lui est propre va s'éteindre et se déposer sur la syllabe finale « *is* ». Ce mot est donc, lui aussi, parfaitement rythmé. Il forme un second rythme dont la thésis s'étale en une assez longue vocalise.



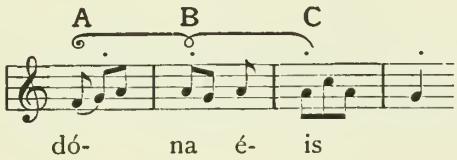
A partir de ce moment les différences cessent entre les deux mélodies; elles se réunissent sur la dernière syllabe et marchent de concert.

Cette analyse intime, méticuleuse, d'ailleurs très légitime, nous met en face de deux rythmes-mots élémentaires, ayant chacun leur élan et leur repos. Leur jonction étroite dans l'exécution suffit pour former l'unité rythmique supérieure du *membre mélodique* dont ils font partie. Ainsi considérés ce sont deux rythmes élémentaires *conjoints*.

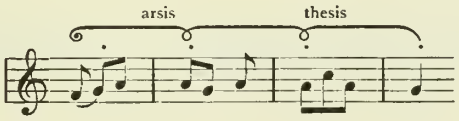
Exemple :



Cependant une analyse plus synthétique encore est possible : elle s'accorde entièrement avec la forme mélodique et dynamique : et le résultat est une union plus intime de tous les éléments de ce membre rythmique. Nous proposons de regarder la syllabe « *na* » de *dóna* comme syllabe centrale d'un rythme contracté :



Elle est *thésis* en tant qu'elle est le point d'arrivée du premier rythme *dóna;* et *arsis* en tant qu'elle est le début d'un nouvel élan ternaire qui comprend l'accent de *éis*. Cet élan n'atteint son sommet sur cet accent que pour retomber immédiatement en thésis sur la dernière syllabe. L'*arsis* de ce membre rythmique est donc composée; elle comprend six notes divisées en deux temps composés ternaires.



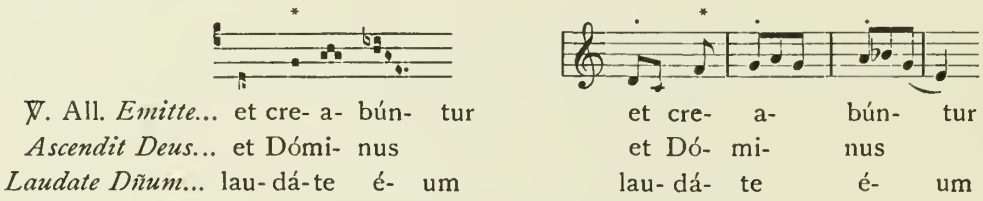
La thésis est aussi composée ; elle comprend plusieurs temps. Mais nous n'avons pas à en parler ici.

En somme, au lieu de considérer le groupe *la-sol la* en deux parties — deux notes à la thésis, une note à l'arsis — nous le considérons comme un seul temps ternaire, dont la dernière note est forte à cause de l'accent.

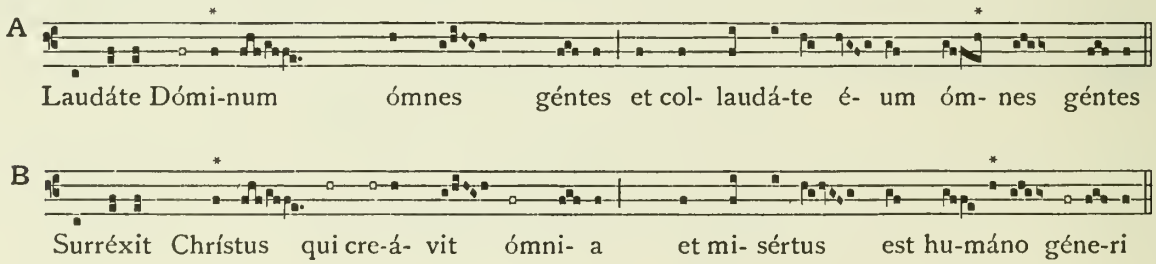
Il ne faut pas croire que cette analyse soit purement théorique et n'influe pas sur l'exécution : il y a dans ce procédé de réunion quelque chose d'analogue à ce qui se passe en musique, quand au lieu de considérer une mesure à 3/8 (♩♩♩) comme une mesure distincte à trois temps, on la compte pour un temps unique d'une mesure à 6/8, 9/8, ou 12/8.

Revenons à notre sujet et fournissons d'autres exemples de substitution.

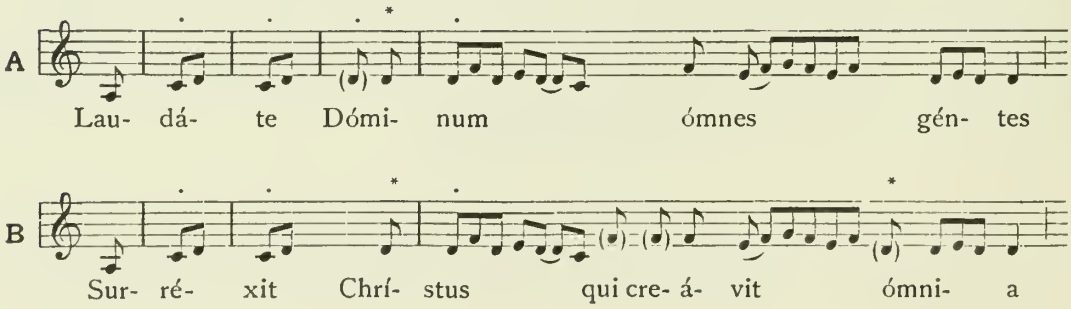
Echange d'un accent secondaire pour un accent tonique

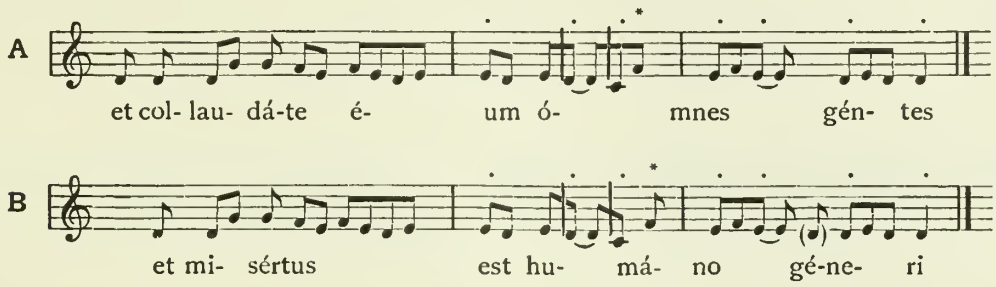


Voici deux autres versets alléluiatiques, nous les donnons en entier ; car ils sont très intéressants. Ils aident à pénétrer les procédés employés par les anciens compositeurs pour l'adaptation d'une même mélodie à des textes différents.



Les mêmes versets transcrits en musique moderne :





Quelques remarques sur ces deux versets alléluiatiques.

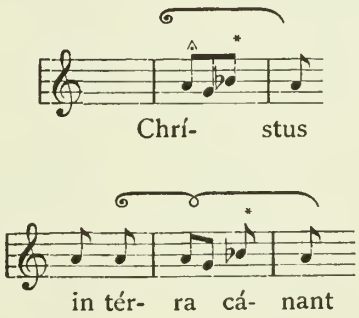
Ligne A. *Dóminum.* — Ligne B. *Chrístus :* échange entre pénultième faible et accent ;

Ligne A. *Omnes.* — Ligne B. *Humano :* nouveau fait ; nous avons ici une *diérèse.* La diérèse est la division et la distribution sur plusieurs syllabes d'un groupe neumatique chanté ordinairement sur une seule. (Cf. *Paléographie musicale,* III.)

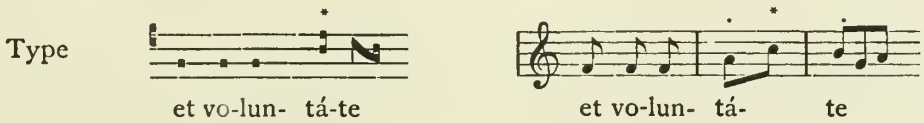
Dans notre exemple ligne A, la dernière note du porrectus de la syllabe *omnes,* est détachée en B pour devenir note isolée et être chantée sur une syllabe accentuée — *má* de *humáno.* — Malgré la diérèse, le groupement rythmique ne reçoit aucune atteinte ; la syllabe *má* et sa note restent au levé et même l'élévation d'une quarte sur cet accent favorise singulièrement l'élan de la voix.

Notons en passant que dans le ℣. *Surréxit,* l'accent tonique de tous les mots — un seul excepté, le premier — n'a qu'une seule note. Il est bien difficile de ne pas reconnaître en ceci, la brièveté et la légèreté de l'accent latin et, en même temps, de ne pas constater que la mélodie se développe de préférence sur les syllabes finales des mots.

Déjà dans l'exemple fourni, p. 161 du présent volume, nous avions une diérèse semblable à la précédente :



Nouveaux cas de diérèse. Cette fois c'est un podatus, syllabe *tá* de *voluntáte* qui se divise et prête sa dernière note à l'accent tonique de *jústus.*



Synérèse

... do- nec ... do- nec

Diérèse

Dóminus jústus Dómi- nus jú- stus

in ómni- bus ví- is tú- is in ómn- i- bus ví- is tú- is

et pro-géni- e et pro- gé- ni- e

ut sál-vos fá- ci- as nos ut sál- vos fá- ci- as nos

et sál- vi é- ri- mus et sál- vi é- ri- mus

Encore de nouveaux échanges qui n'altèrent pas les groupements rythmiques.

Intr. *Invocabit* glo-ri- fi-cá- bo é- um glo- ri- fi-cá- bo é- um

Intr. *Benedicta sit* confi- té-bi- mur é- con-fi té-bi- mur é- i

Grad. *Constitues*

super ómnem tér-ram su- per ómnem tér- ram

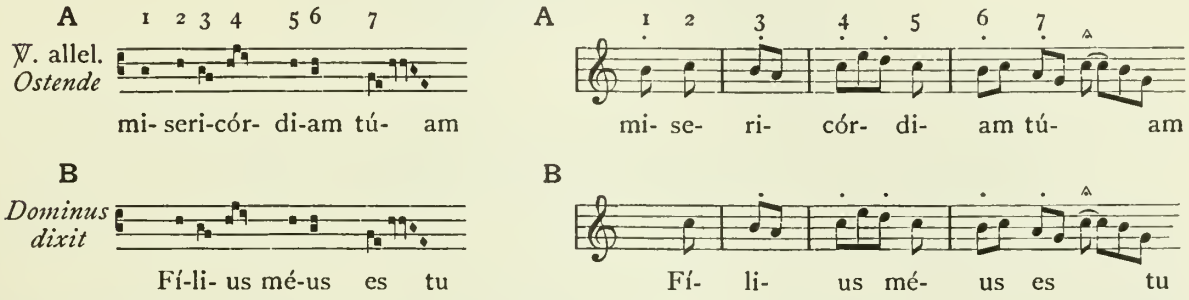
Benedictus es

qui in-tu-é-ris qui in- tu- é- ris

Autre exemple très significatif de substitution, emprunté aux versets alléluiatiques du VIIIe Mode.

La mélodie et le texte de la ligne A, ci-dessous, s'accordent avec tant de bonheur, que nous pouvons sans crainte affirmer que nous sommes en présence de la mélodie primitive.

Plusieurs adaptations y ont été faites; nous relevons seulement celle qui va à notre sujet, ligne B.



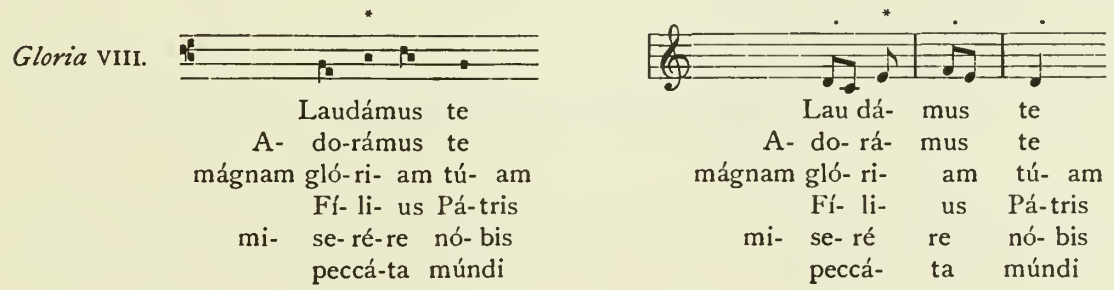
Ligne A, colonnes 1, 2 et 3, préparation à l'élan mélodique et rythmique principal 4, qui correspond à l'accent tonique *cór;* après cet effort, la cantilène redescend et se repose sur le podatus 6, qui s'appuie lui-même sur la dernière syllabe du mot. C'est la thésis (thésis féminine); elle s'impose et se fait naturellement; musique et texte marchent avec un admirable ensemble. — Il faut encore remarquer, colonne 2, l'élévation musicale qui coïncide avec l'accent *secondaire* « *se* » de *misericórdiam.*

Ligne B, colonne 2. L'accent tonique *Fí* de *Fílius* se substitue à l'accent secondaire *se*, 2, de la ligne A. — Groupe 4, le torculus se trouve sur une finale de mot. — Note 5, l'accent « *mé* » de *méus* se chante sur la note qui, en A, portait une pénultième faible. — Groupe 6, ici tout retombe dans l'ordre primitif de la ligne A, c'est-à-dire que le podatus 6 coïncide de nouveau avec une syllabe finale de mot.

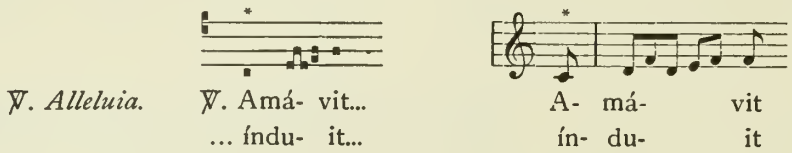
C'est l'adaptation pure et simple de nouvelles paroles à une création mélodique et rythmique, dont l'élément générateur a été l'accentuation d'un type syllabique choisi d'abord comme modèle. Cf. *Paléographie musicale,* II, p. 30.

On pourrait croire que tout le rythme va être bouleversé; il n'en est rien. Ce qui sauve tout ici, comme dans tous les nombreux cas où ce procédé est employé, c'est le maintien exact des temps composés binaires. Il ne peut être obtenu, dans l'exemple B, que par la mise au levé des deux accents toniques de *Fílius* et de *méus*. Ce qui change seulement, c'est la valeur, c'est l'esprit rythmique de chacun de ces groupes. Nous l'avons expliqué plus haut à l'occasion de l'exemple *lúceat eis* et *dóna eis*.

Le Gloria VIII des éditions de Solesmes présente les textes suivants sous un même groupement rythmique. Ces adaptations sont autorisées par d'excellents manuscrits.

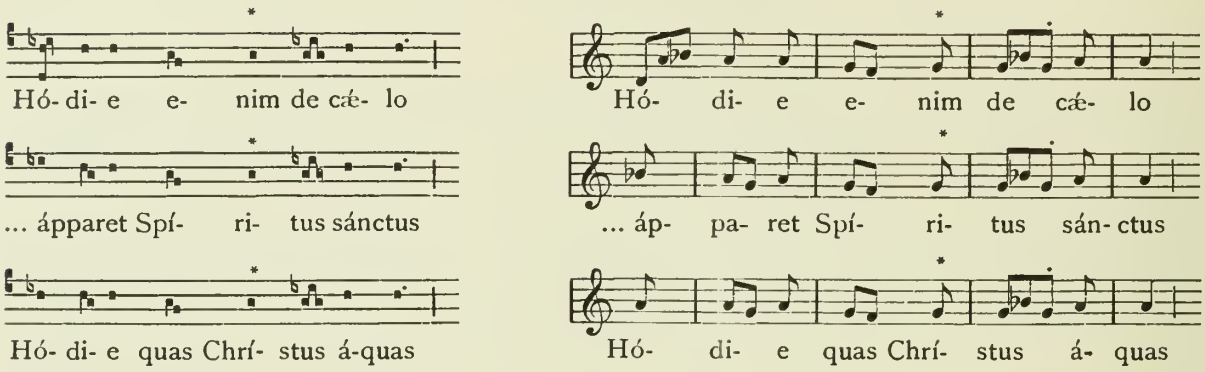


Autre exemple de substitution :

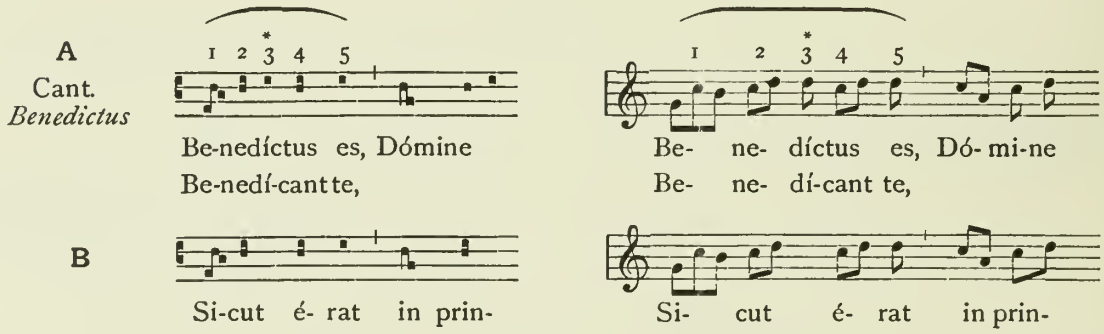


L'antienne *Hodie nobis* est tirée du *Processional* monastique de 1893.

Ant. *Hodie nobis. Processionale.* p. 41-42.



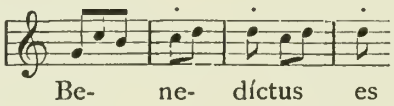
Le cantique *Benedictus es* (Cf. *Paléographie musicale,* IV, 130) nous offre non plus une substitution, mais une *suppression* de l'accent tonique au milieu d'une mélodie.



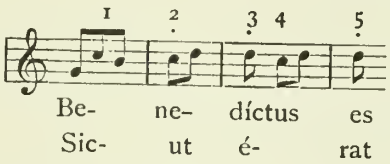
Le type primitif est sans aucun doute celui de la ligne A.

Ligne B ; le texte diffère : quatre syllabes au lieu de cinq, pour cinq notes ou groupes de notes ; quelle sera l'adaptation ?

Si le rythme de A avait été celui-ci :

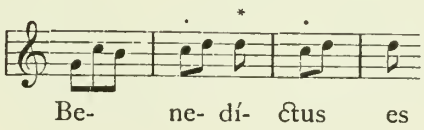


l'application du *Sicut erat* marchait toute seule, il n'y avait qu'à faire coïncider l'accent de *érat* avec celui de *Benedíctus :*



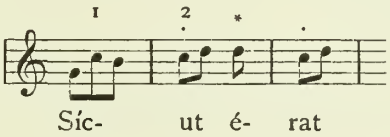
et rien n'était modifié, ni la place des touchements, ni le groupement matériel des notes, ni la place des accents, ni même le rythme intime de ces petits membres de phrase qui se manifestent par les mêmes successions d'arsis et de thésis, puisque les accents secondaires (col. 1) et tonique (col. 3) s'alliaient dans les deux textes aux mêmes groupes mélodiques.

Mais au lieu de suivre ce procédé qu'un enfant aurait trouvé, le compositeur grégorien supprime la note d'accent 3 et s'en va poser l'accent *é* de *érat* sur le podatus 4! Il faut avouer que cette *syncope* (1) de la note d'accent est bizarre et inexplicable au moyen de nos théories modernes. Il n'y a qu'un moyen de la justifier et de la comprendre. C'est qu'en A, le touchement rythmique se trouvait déjà sur *ctus,* sur la première note du podatus



et que, par conséquent, l'accent était au levé du temps ternaire précédent. Le compositeur, ne voulant rien changer à la place des touchements, a été attiré, dans l'adaptation de son second texte, à faire coïncider l'accent de *érat* avec ce touchement plutôt qu'avec une note au levé comme l'accent de *Benedictus*.

Mais, s'il en est ainsi, pourquoi n'a-t-il pas rythmé!



avec l'accent au levé, comme dans le mot *Benedictus;* il avait l'avantage de ne pas supprimer une note importante et de conserver l'identité parfaite des deux rythmes. C'est vrai, mais le compositeur regarde toujours à la fin du rythme, et en adaptant ce procédé il se trouvait dans la nécessité de supprimer une autre note, la note de thésis, la finale de son incise; et il n'a pas voulu de ce procédé qui aboutissait à une cadence tronquée.

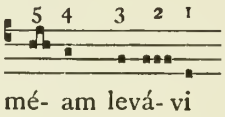
Nous pourrions apporter en faveur de la théorie de l'accent bref des témoignages multiples analogues à ceux que nous venons de produire; il faut se borner. Tout lecteur

(1) Le mot *syncope* est pris ici dans un sens grammatical. Elle est très fréquente dans la mélodie grégorienne. Elle retranche, selon le cas, à l'intérieur d'une phrase, une note, un groupe, un mélisme, une teneur, etc. Cf. *Paléographie musicale* III, 66.

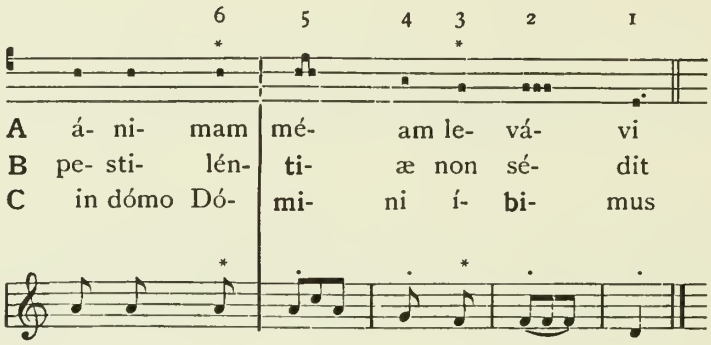
impartial nous aura compris et pourra désormais les découvrir lui-même dans les mélodies grégoriennes.

Nous recommandons, pour mettre sur la piste, l'étude des cadences fixes pentésyllabiques des psalmodies d'introït et de répons.

Voici, par exemple, une cadence de cette sorte modelée sur un *cursus planus* littéraire *méam levávi*.

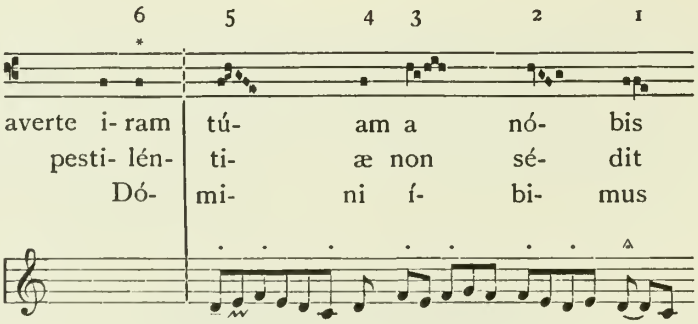


Une fois créée, elle devient intangible et la règle d'adaption des différents textes est celle-ci : Aux cinq derniers groupes ou notes, les cinq dernières syllabes. De là les applications suivantes :



Mais comment maintenir l'intégrité des groupements de la cadence primitive A, si, dans la ligne B, vous ne mettez pas à l'élan l'accent du mot *pestiléntiæ* et, dans la ligne C, ceux des mots *Dómini et íbimus*.

Il en est de même pour les cadences des Répons



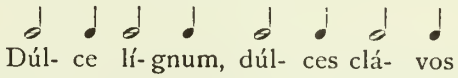
Enfin une dernière cueillette, presque au hasard, à travers les hymnes et les proses. Déjà, les exemples que nous avons donnés pp. 130 et ss. ont pu renseigner le lecteur sur l'impossibilité de conserver le même rythme dans les versets des hymnes, si l'on rejette

l'accent au levé. Mais il y a un fait très curieux et très important à noter; c'est que les hymnes, proses, etc. de rythme spondaïque

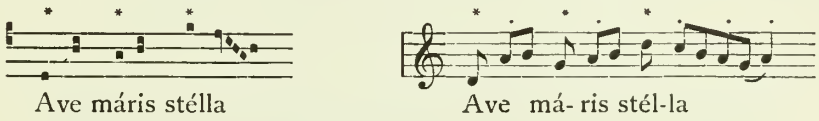
/ . / . / . / . etc.

ont la tendance, dès qu'elles admettent des groupes, à les placer sur la finale des mots.

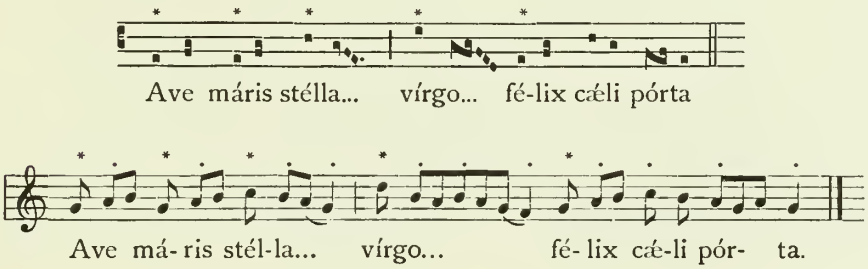
On s'attendrait à voir de tels rythmes traités ainsi :



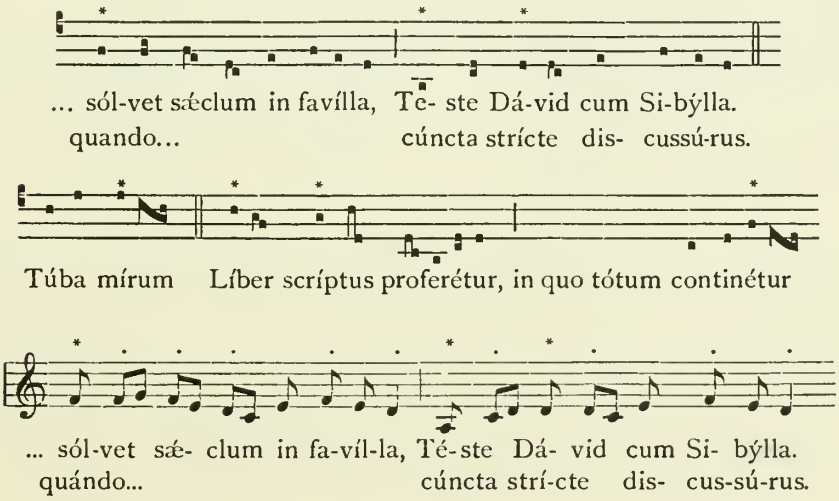
C'est le contraire qui arrive fort souvent. On connaît déjà l'*Ave maris stella* ordinaire :

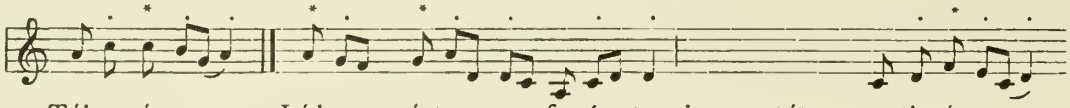


Voici une autre mélodie de la même hymme empruntée aux manuscrits dominicains :



Du *Dies irae* nous extrayons les passages suivants :



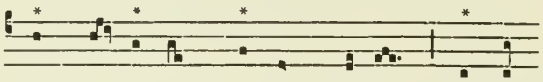


Túba mí- rum... Lí-ber scríptus pro- fe-ré- tur, in quo tótum conti-né-tur

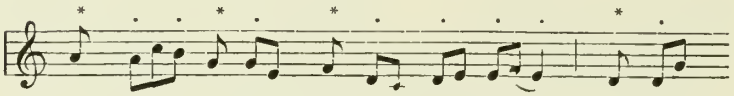
On sait que ces mêmes rythmes se répètent dans toute la séquence.

Dans le *Pange lingua* du Vendredi-Saint, relevons ces vers déjà cités.

Texte ancien



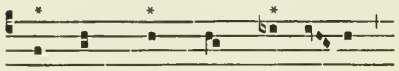
Núl- la síl-va tá- lem pró-fert, Frónde...
Dúl- ce lígnum, dúl-ces clá-vos, Dúl-ce...
Mémbra pánnis in-vo- lú-ta, Vír-go...



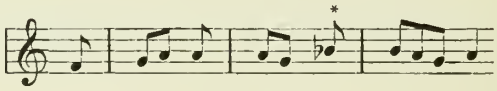
Núl- la síl-va tá- lem pró- fert, Frónde...
Dúl- ce lígnum, dúl-ces clá- vos, Dúl-ce...
Mémbra pánnis in-vo- lú- ta, Vír-go...

etc., etc., etc.

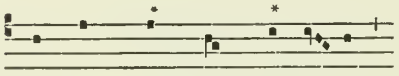
La séquence de Noël *Lætabundus*, nous fournit à son tour cette phrase :



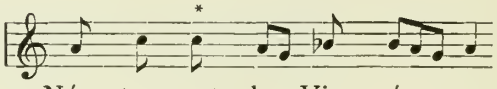
Ange- lus con- sí- li- i
Sól oc- cá- sum nés-ci- ens
Pró- fert Vír- go Fí- li- um
Ne-que Má- ter Fí- li- o



An- ge- lus con- sí- li- i
Sol oc- cá- sum nés- ci- ens
Pró- fert Vír- go Fí- li- um
Ne- que Má- ter Fí- li- o



Ná- tus est de Virgí-ne
Stél- la sem-per rú-ti- lans



Ná- tus est de Vir- gí- ne
Stél- la sem- per rú- ti- lans

Les preuves de la brièveté de l'accent latin sont surabondantes. Il ne nous reste plus qu'à résumer en quelques lignes ce que nous venons de dire sur le mot latin.

a) Le mot latin a sa *mélodie* propre ; son accent en est le sommet aigu et toutes les syllabes qui le précèdent ou le suivent sont plus graves que la syllabe accentuée.

b) Il a sa *dynamie ;* elle commence doucement sur les syllabes antétoniques, croît jusqu'à l'accent et décroît ensuite jusqu'à la thésis.

c) Il a sa *durée;* l'accent, centre attractif du mot, attire à lui les syllabes antétoniques qui y montent d'un pas animé ; au contraire il retient à lui les postoniques qui descendent plus lentement vers la syllabe finale dont la longueur invite au repos.

d) Enfin il a son *rythme*, qui se compose, d'une part, de tous les élans mélodiques, dynamiques, quantitatifs, qui caractérisent la première partie du mot ; de l'autre, de toutes les *retombées* qui préparent et signalent la thésis, le repos.

Le mot est un microcosme rythmique qui reproduit, dans une mesure infinitésimale, toutes les phases du grand rythme phraséologique.

Nous pensions terminer ici ce volume ; mais plusieurs questions, qui nous ont été posées au cours de sa publication, nous déterminent à ajouter quelques pages sur le *mot dans le membre de phrase et sur la phrase*. En complétant notre pensée sans plus attendre, nous répondrons ainsi à quelques-uns de nos lecteurs, et nous préviendrons des interprétations erronées qui pourraient se faire jour.

CHAPITRE IV

LE MEMBRE DE PHRASE ET LE MOT LATIN.

On l'a déjà compris, l'analyse du *mot isolé* n'est pas toute la science du rythme grégorien ; elle nous a conduit seulement à la connaissance du rythme sous ses formes les plus limitées. Il faut maintenant aller plus loin, étudier le mot dans le rythme-membre et dans la phrase, ce qui revient à étudier la constitution même de ces différents rythmes. Ici, en effet, l'intérêt qui naguère s'attachait au mot s'affaiblit pour se concentrer uniquement sur les manifestations de plus en plus étendues, de plus en plus puissantes, de ces grands rythmes.

Le rythme est un effort continu vers la synthèse. Déjà nous l'avons vu faire

a) de plusieurs syllabes un unique mot.

Nous devons maintenant chercher comment

b) de deux, trois ou quatre mots il arrive à former un unique membre (rythme-membre).

c) et comment de deux, trois ou quatre membres il parvient à former une unique phrase (rythme-phrase).

Rappelons tous les éléments qui entrent dans la composition du grand rythme :

1° le *temps premier :* ♪

2° le *temps composé,* binaire ou ternaire : ♫ ♫♪

3° le *rythme ou nombre élémentaire* avec son *élan* et son repos : ♫ | ♩ ♫♪ | ♩

4° le *rythme-incise,* petit rythme qui est une partie de membre, *pars membri,* ou même un petit membre ;

5° le *rythme-membre,* composé d'une ou plusieurs incises ;

6° la *phrase* et la *période,* composées de plusieurs membres. Comme exemple de toutes ces divisions, on peut se reporter, p. 176, à l'Antienne *Cantate Domino*.

Incises, membres, phrases, voilà désormais l'objet de nos recherches, sans perdre de vue le *mot latin*.

Pourquoi ces coupes, ces divisions, dans la phrase musicale?

Parce qu'il en est du chant comme du discours. Dans ce dernier « les syllabes se trouvent groupées de manière à former des mots, des membres et des phrases. Ces divisions amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille... Le chant est soumis aux mêmes lois : il ne peut être intelligible, facile à exécuter, agréable à l'oreille, qu'à la condition d'offrir, comme le discours, des divisions variées ». (1)

Quel est le principe général qui règle ces coupes?

Ce principe est ainsi exprimé par Hucbald (?) (Gerb. *Scriptores*, I, p. 125) : « *Eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia*. La cantilène se divise de la même manière que le texte ».

Or, comment se divise la *sententia*, la parole, le texte? En *incises*, en *membres*, en *périodes* : c'est l'enseignement de tous les rhéteurs et de tous les grammairiens. (2)

Dès lors, les cantilènes se divisent, elles aussi, en incises, en membres, en périodes.

Les anciens auteurs grégoriens emploient d'autres expressions pour signifier les mêmes faits; nous conservons ici celles qui sont en usage dans le discours et dans la musique moderne; elles sont comprises de tout le monde.

Comment reconnaître dans la mélodie ces diverses parties?

Par le sens littéraire; car, si la mélodie est bien faite, les incises, les membres et les phrases mélodiques se termineront en même temps que les incises, les membres et les phrases du texte. « *In unum terminentur partes* (membres) *et distinctiones* (phrases) *neumarum atque verborum* » (Guy. Microl. cap. XV. édit. Amelli, p. 37).

Cette règle si naturelle est d'une application constante dans les chants syllabiques ou ornés seulement de quelques neumes, comme les antiennes ordinaires; l'harmonie, dans ces sortes de cantilènes, est parfaite entre le texte et le chant.

Dans les mélodies mélismatiques, le sens mélodique indique les coupes. Mais ce n'est pas le lieu de traiter cette question.

INCISES — MEMBRES — LEUR FORMATION.

Nous arrivons à la question posée plus haut : d'où provient l'*unité* de l'incise et du membre?

L'unité du membre, comme celle de la phrase, doit être attribuée à plusieurs causes. Les unes sont *extrinsèques*, d'autres *intrinsèques*.

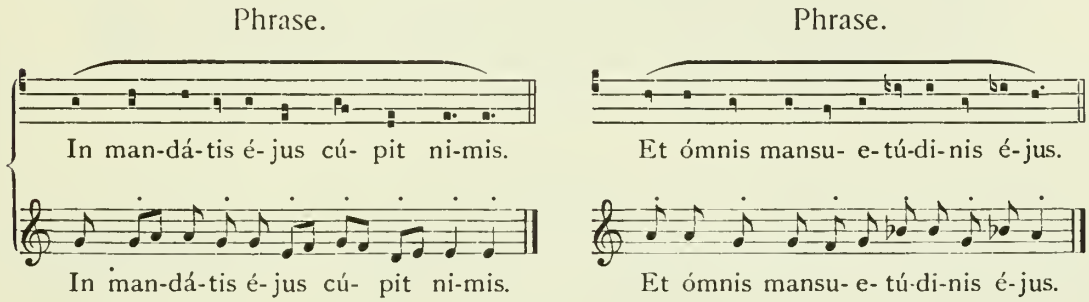
(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 178.

(2) Quintil. 352. « At illa connexa series tres habet formas : *incisa* quæ κόμματα dicitur, *membra* quæ κῶλα, περίοδον quæ est vel *ambitus*, vel *circumductum*, vel *continuatio*, vel *conclusio*. » Cf. également Cicéron et les autres auteurs.

Causes extrinsèques. — Parmi les causes extrinsèques on peut citer, comme l'une des plus importantes, la pause ou la coupe qui agit à l'extrémité des membres. Elle les distingue, en forme autant de sections séparées; et, par là même, donne à chacun une existence propre, distincte, une réelle unité, d'ordre inférieur à l'unité de la phrase, mais supérieure à l'unité du rythme-mot.

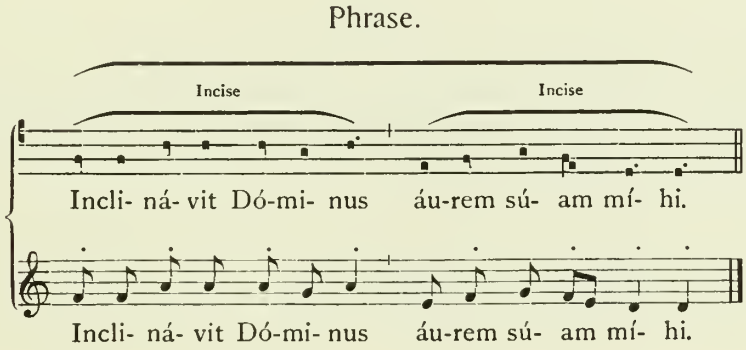
Quelques exemples ne seront pas inutiles.

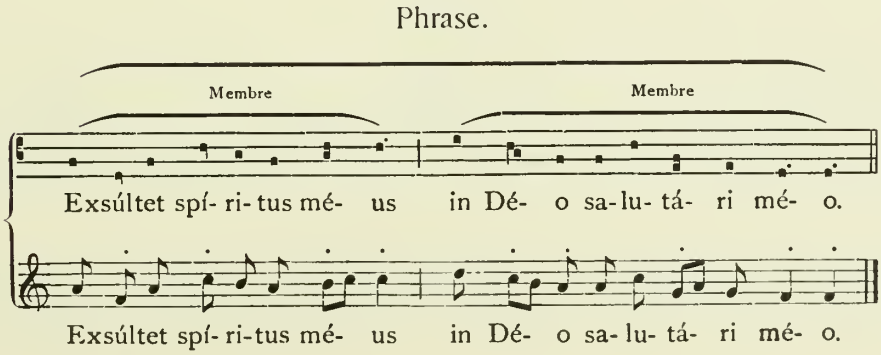
1° Un membre peut constituer, à lui seul, une petite phrase grégorienne. Exemple :



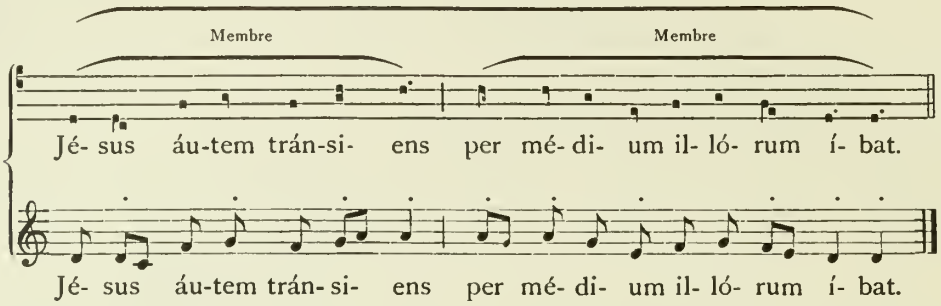
il n'y a pas ici apparence de pause, de coupe; cette antienne se chante *cursim* d'un bout à l'autre.

2° Une coupe ou pause, au centre d'une phrase, détermine aussitôt deux incises ou petits membres :

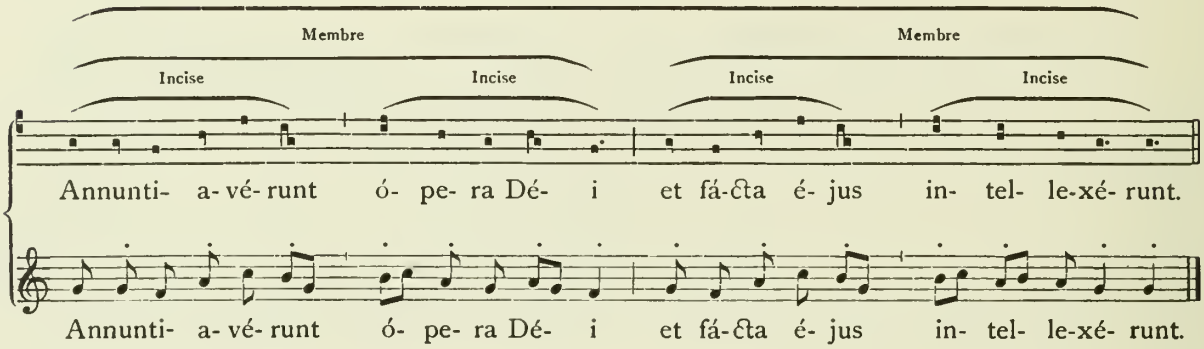




Phrase.



Phrase.

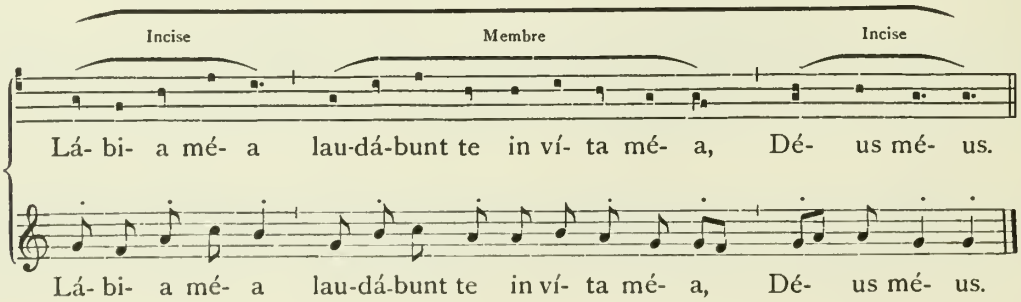


La longueur du membre dans cette dernière antienne autorise une subdivision rythmique après les mots *annuntiaverunt* et *ejus*, mais sans pause proprement dite, le temps de cette pause étant rempli par la seconde note de la clivis; cette clivis forme une sorte de coupe rythmique féminine.

Il y a donc deux espèces de coupe : la coupe *masculine ou thétique*, la coupe *féminine ou posthétique* (Cf. *Paléographie musicale,* p. 174).

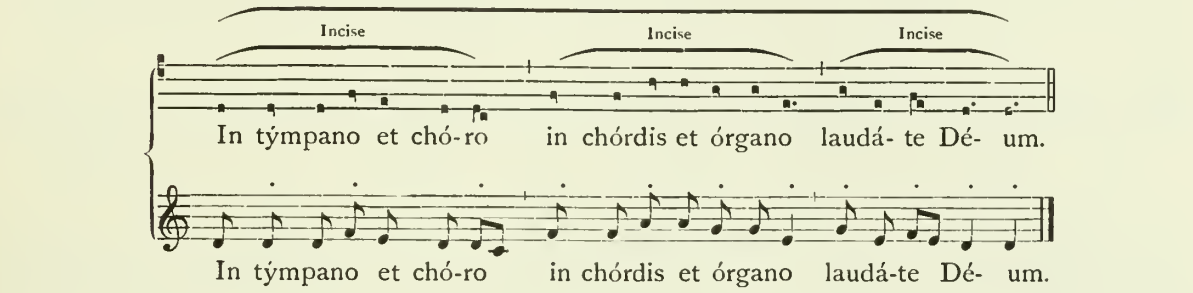
3° Deux pauses ou coupes, au centre d'une phrase, déterminent trois incises ou membres :

Période.

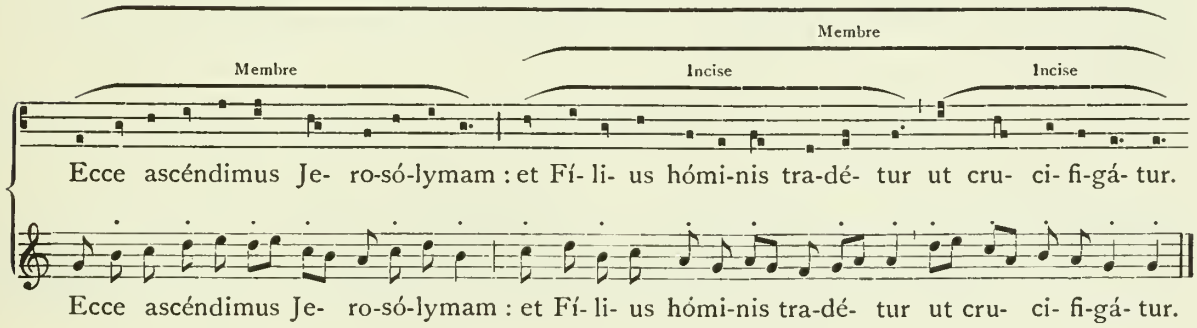


La coupe du deuxième membre est féminine.

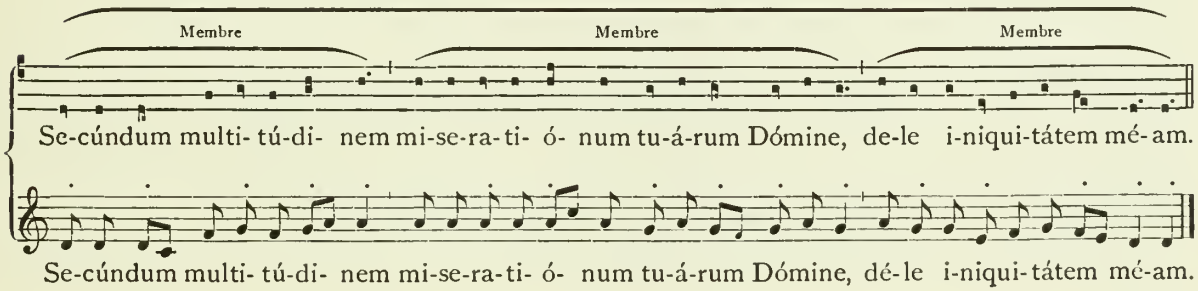
Période ou Phrase.



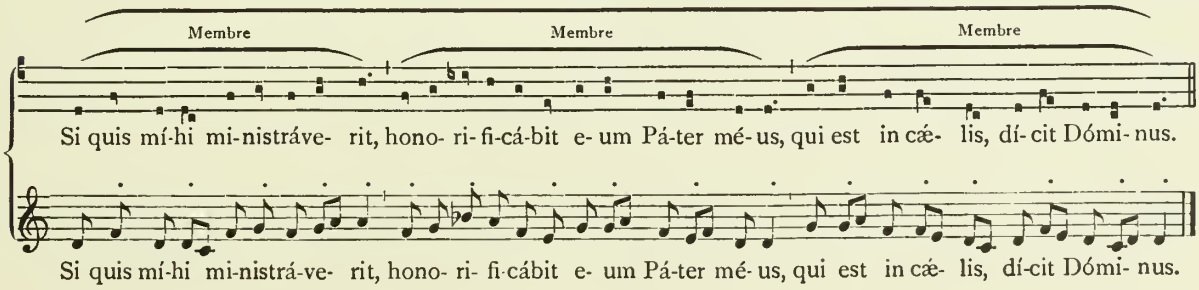
Période.



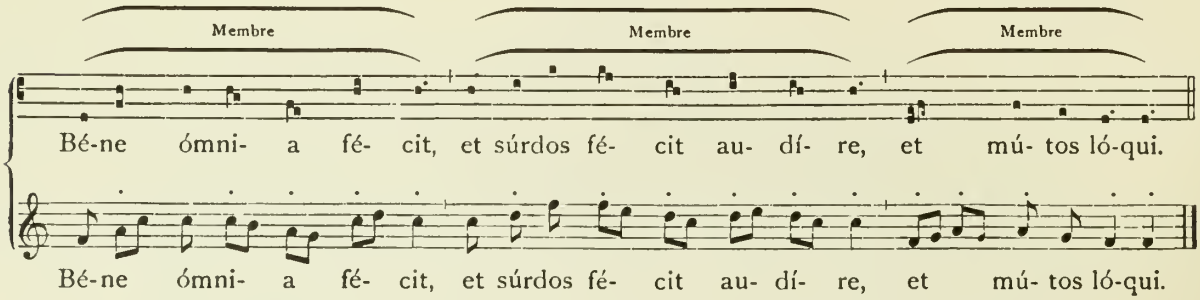
Période.



Période.

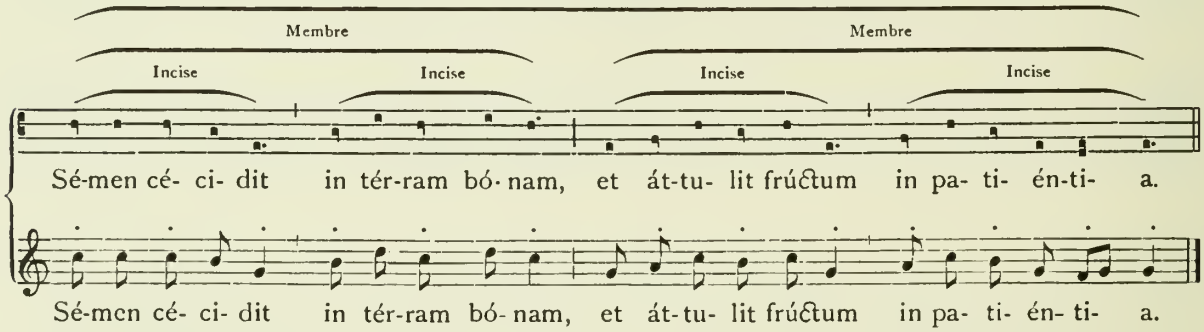


Période.



4° Enfin, trois coupes au centre d'une phrase la divisent en quatre incises et en deux membres. Nous n'examinons pas ici ce qui distingue l'incise du membre; il suffit de dire que l'incise est tantôt *pars membri*, tantôt membre elle-même. Incise et membre ont de commun de former *une unité rythmique* plus ou moins importante. C'est sous ce point de vue spécial que nous les étudions en ce moment, sans nous attarder à discuter sur les mots.

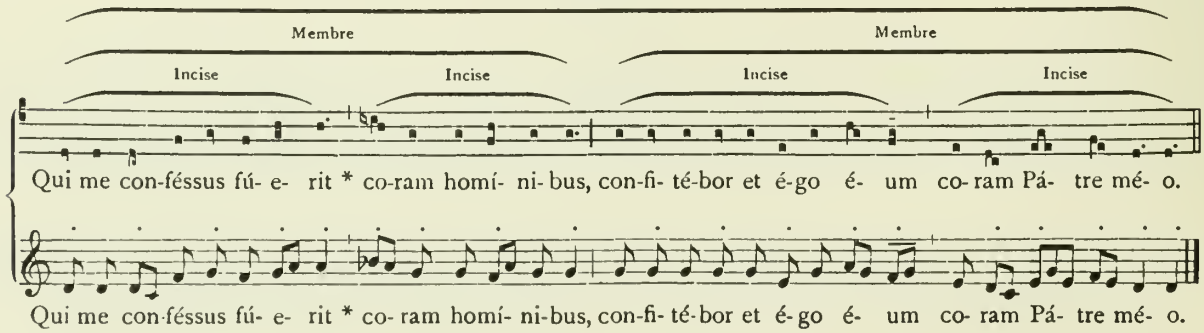
Période.



Ces périodes ou phrases sont vraiment parfaites. « Pour être parfaite, dit Cicéron, une période doit se composer de quatre parties distinctes qu'on appelle membres. C'est cette *période carrée* qui remplit le mieux l'oreille. Cependant il faut quelquefois ou franchir ces limites ou rester en deçà, suivant les besoins de l'oreille. » (*Or.* LXVI).

Voici un autre exemple où les incises s'allongent et deviennent de vrais petits membres.

Période.



Les antiennes de quatre membres ou incises sont très nombreuses; on en trouve à chaque page de l'*Antiphonaire*.

Il existe des pièces musicales de plus de quatre membres; il suffit à notre but d'avoir montré comment les coupes divisent les phrases en sections distinctes.

Cette constitution tout extérieure ne nous fait pas encore pénétrer dans l'organisme intime de l'unité du membre; il faut, pour s'en rendre compte, étudier les causes *intrinsèques* qui, en se faisant sentir à l'intérieur du membre dans le cours de son évolution, produisent son unité.

Causes intrinsèques. — Quelles sont ces causes? Celles-là même qui ont déjà fait l'unité du mot : quantité, mélodie, dynamie, rythme. Toute l'industrie de ces agents s'applique à agglutiner entre eux les divers éléments de la phrase — sons, durée, force, mouvements rythmiques — et, puisqu'il s'agit de musique avec paroles, *à enchaîner les mots les uns aux autres*. Chacun opère selon sa nature et son mode d'action; mais tous tendent au même but : l'unité du membre, l'unité de la phrase.

La *mélodie*, unie à la quantité, travaille à cette synthèse par la succession logique des sons montants ou descendants, les uns brefs, les autres longs, tous harmonieusement disposés et proportionnés, de manière à exprimer une pensée, un sens musical, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et de beauté.

La *dynamie*, compagne inséparable de la mélodie, projette, sur toute l'étendue de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et les ombres, délicatement ondés, de ses *crescendos* et de ses *decrescendos* et les fond également dans l'unité de ses mille nuances.

Le *rythme* enfin, le grand rythme, élargissant, agrandissant ses élans et ses cadences, absorbe, dans l'unité et l'amplitude de ses mouvements, tous les rythmes élémentaires.

Mais l'une des causes les plus efficaces — et peut-être la plus ignorée — qui contribue à l'unité du rythme-membre c'est *l'enchaînement des mots*. En effet, que devient sous l'action de toutes ces puissantes forces de cohésion, le petit mot? Que deviennent sa mélodie, sa dynamie, sa durée, son rythme individuel, au milieu de ce grand système rythmique de la phrase?

Souvent, tout en entrant dans le concert de la période, il conserve sa forme propre; parfois aussi, il perd l'une ou l'autre de ses qualités. Mais toujours d'une manière ou d'une autre, les mots, à l'intérieur des membres, sont *enchaînés* les uns aux autres.

Certains de nos lecteurs auront quelque surprise à nous entendre parler de l'*enchaînement des mots*. Car, si les *Méthodes* de chant grégorien parlent beaucoup de distinction des mots, elles mentionnent à peine, en passant, la nécessité de leur liaison. Avec les grands orateurs classiques de l'antiquité, nous pensons, au contraire, que pratiquement, dans l'intérieur des incises et des membres, *on doit veiller beaucoup plus attentivement à l'union des mots qu'à leur distinction*. Avec eux, nous croyons que, sans cet enchaînement, sans cet emboitement, il n'y a de rythme possible ni dans la poésie, ni dans la prose, ni dans le nombre musical grégorien.

Quintilien, à ce propos, emploie une figure très expressive. Il parle des mots qui s'encadrent et « se joignent, *jungantur*, dans la phrase, *sicut in structura saxorum*, à peu

près comme les rangs de pierre dans un mur. Les pierres d'un rang sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous. » Ce commentaire est de l'abbé Le Batteux.

D'après Quintilien, « la liaison, *junctura*, s'étend aux mots, aux incises, aux membres, aux périodes; car toutes ces parties ont leurs beautés et leurs défauts par rapport à la manière dont on les joint ensemble. »

Ainsi donc la liaison, *junctura*, doit se faire sentir partout. C'était la préoccupation constante des auteurs anciens; ce doit être celle du compositeur et du chantre grégorien.

Mais comment s'opérait cette liaison des mots?

D'une manière très simple. La facture rythmique du vers latin, par exemple, va nous le faire saisir. On verra que les poètes latins ne font que suivre, à leur manière, nos règles rythmiques, c'est-à-dire les règles de l'enjambement des mots sur les mesures.

Ici notre tâche est facile; nous n'avons qu'à citer les métriciens modernes. Nous en choisissons deux ou trois.

F. Plessis. *Métrique grecque et latine,* p. 17, n. 24. — « Des fins de mots ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds, *sinon les pieds ne sont pas liés les uns aux autres*, et le vers devient comparable à une chaîne dont les anneaux seraient juxtaposés, au lieu d'être pris l'un dans l'autre. Au contraire, lorsque les mots *enjambent d'un pied sur le suivant* le vers est indissoluble et la voix n'est pas tentée de se suspendre avant d'être parvenue jusqu'au bout. Comparez les deux vers suivants :

Mauvais : Sparsis | hastis | longis | campus | splendet et | horret.

Bon : Urbs an- | tiqua fu- | it, Tyri- | i tenu- | ere co- | loni. »

Mueller (*Métrique,* éd. Klinsieck. 1882, p. 2), après avoir cité ce même vers *Sparsis hastis* d'Ennius, et l'avoir déclaré mauvais, ajoute : « Pour que le vers ne s'en aille pas, pour ainsi dire, en morceaux, tous les pieds doivent donc, autant que possible, se rattacher les uns aux autres; ce qui se produit d'autant plus que l'étendue des pieds pris à part diffère des mots pris à part. »

Cette doctrine n'est pas nouvelle, témoin ce texte emprunté à l'abbé Le Batteux (*Mémoire sur les Nombres poétiques et oratoires,* p. 428) : « Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers, les *mots* et les *pieds;* ces deux parties doivent être tellement combinées qu'elles se croisent mutuellement, à peu près comme les rangs de pierres dans un mur bien bâti, *ut in structura saxorum;* les pierres d'un rang sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous. La même chose se fait dans les vers par le croisement des mots avec les mètres; ainsi dans ce vers :

Luctan- | tes ven- | tos tem- | pesta- | tesque so- | nores,

on voit les mètres porter sur deux mots et enjamber de l'un à l'autre, ce qui forme, dans les vers, une sorte de tresse qui entrelace les mots avec les rythmes et les rythmes avec

les mots, qui les lie les uns par les autres et n'en fait presque qu'un seul mot : tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd, qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire :

Urbem | fortem | nuper | cepit | fortior | hostis.

Ce vers est insoutenable, *parce qu'il tombe à chaque mot et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds.* C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la poésie métrique; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers. » (*Mém. de litt. de l'Acad. royale...* t. XXXV. 1770).

Nous n'avons rien à ajouter à ces textes si clairs sur l'enchaînement des mots-rythmes par les pieds-mesures, et sur l'enchaînement des pieds-mesures par les mots-rythmes. On nous permettra seulement de traduire ce qui vient d'être dit, par les métriciens, dans les termes employés jusqu'ici dans ce travail.

Pourquoi le vers *Sparsis hastis...* est-il mauvais? Parce que tous les mots sont employés *métriquement,* c'est-à-dire encadrés dans l'espace d'une mesure, et que pas un seul d'entre eux ne l'est *rythmiquement;* parce que, dans ce vers, il n'y a que des mesures et pas un seul *rythme,* c'est-à-dire ni arsis (élan) ni thésis (repos) enjambant d'une mesure sur l'autre. Tel est le vrai sens de cette règle de métrique ancienne : « Des fins de mots ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds. »

Mais ajoutons avec Plessis qu'il ne faut pas entendre cette règle d'une manière absolue : à certaines places du vers, par exemple au cinquième pied dans l'hexamètre dactylique, rien n'est plus ordinaire ni plus légitime que de mettre un mot finissant avec la fin du pied :

..... al- | taria | fumant.

« Il suffit que dans un vers un peu long, il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds. Ainsi, un vers tel que celui-ci n'a rien de répréhensible :

Ipsius | ante ocu- | los in- | gens a | vertice | pontus. »

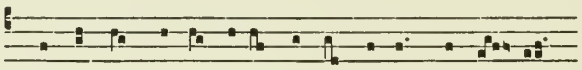
(*Plessis, p. 18, n. 25*)

Cet enchaînement des mots au moyen du rythme, de la mesure et des césures, se produit de la même manière dans la prose. Il ne peut y avoir sur ce point aucun doute : les lois rythmiques appliquées à la parole sont toujours les mêmes, qu'il s'agisse de poésie, de prose métrique(1) ou de prose tonique.

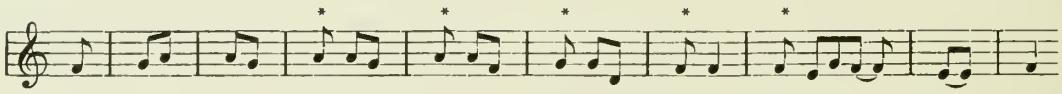
(1) Cf. H. Bornecque. *Revue de Philologie,* Juillet 1900, p. 224.

On serait peut-être porté à croire que cet enjambement du mot sur les pieds-mesures — *fu- | it* — désorganise le mot pour organiser le vers; non, rien n'est plus conforme à la prononciation naturelle des mots que leur enjambement sur les pieds-mesures. C'est même cette émission naturelle des mots qui force les métriciens, tout aveuglés qu'ils sont par les pieds-mesures — ils ne voient les vers qu'à travers les pieds, ils ne les scandent que par pieds, — à tenir compte de cette loi rythmique supérieure : l'enjambement des mots sur les pieds-mesures et la coupe. Ils ne peuvent l'éluder.

L'application de cette loi se fait aussi tout naturellement dans le chant grégorien : chantez la phrase déjà souvent citée



Meménto vérbi tu-i sérvo tú-o, Dómi- ne,



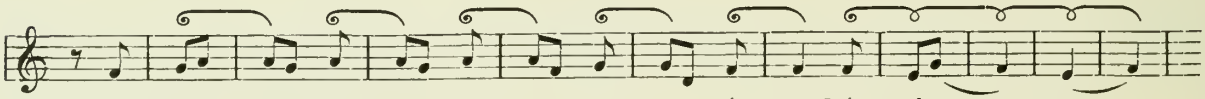
Me- mén- to vérbi tú- i sérvo tú- o Dómi- ne,

Pourquoi cette phrase ainsi rythmée est-elle décousue, incohérente, au moins pour les cinq mesures marquées d'un astérisque?

Parce que les mots ne sont pas liés les uns aux autres par le rythme, parce que cette phrase est comparable à une chaîne dont les anneaux — ici ce sont les mots — sont juxtaposés au lieu d'être pris l'un dans l'autre par le rythme.

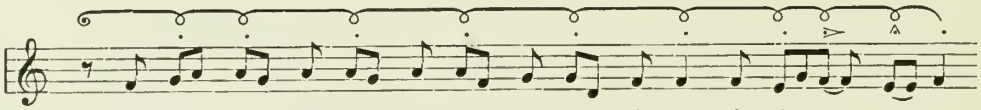
Qui ne sent en chantant que cette phrase tombe à chaque mot, et s'en va par morceaux !

Comparez, au contraire, la même phrase avec le rythme que nous lui attribuons :



Me- mén- to vér- bi tú- i sér- vo tú- o Dó- mi- ne,

et sans barres :

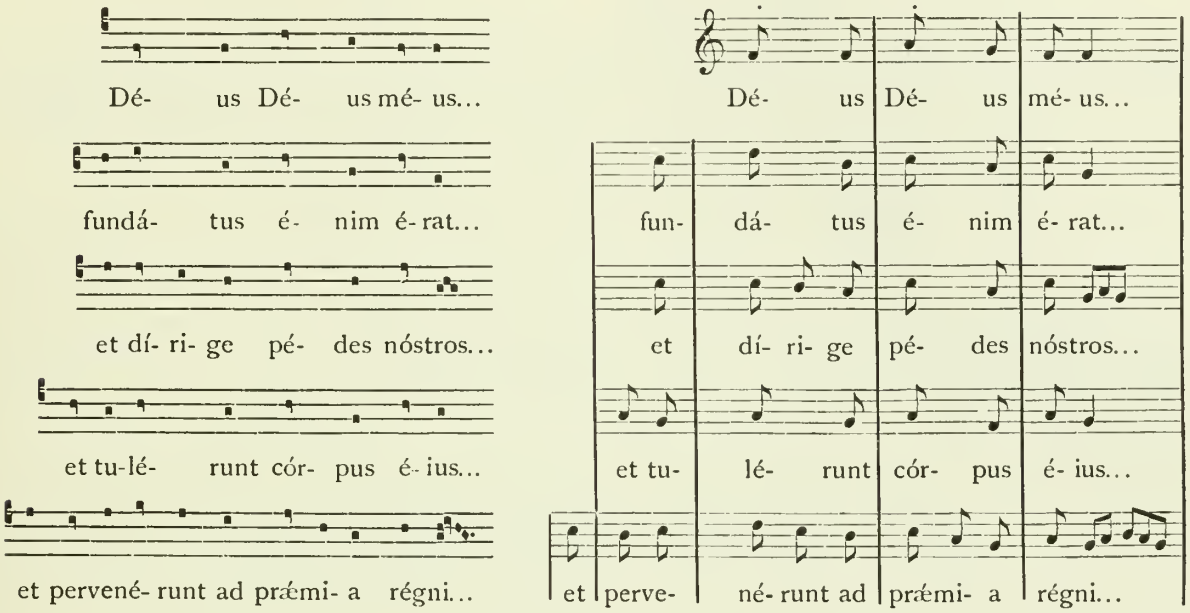


Me-mén- to vér-bi tú- i sér-vo tú- o Dó- mi- ne,

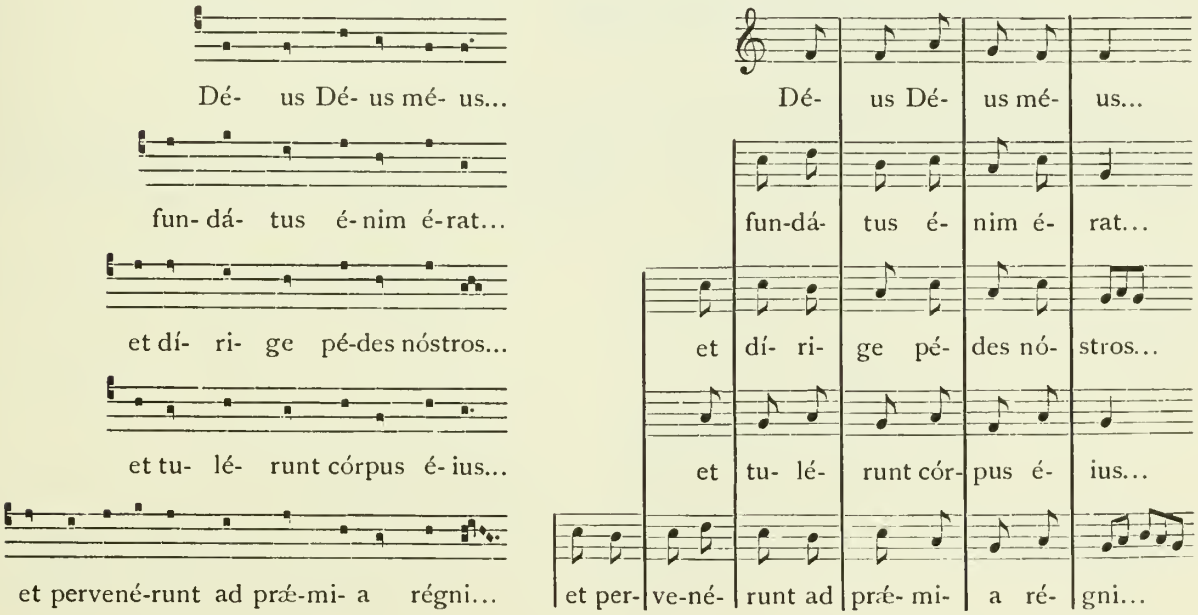
Pourquoi est-il si coulant, si lié, si agréable? Parce que les mots enjambent d'une mesure sur l'autre, la phrase est indissoluble et la voix n'est pas tentée de s'arrêter avant d'être parvenue jusqu'au bout.

Il en est de même pour les textes appliqués syllabiquement à la musique.

Les mots sont juxtaposés dans les lignes suivantes : plus le texte s'allonge, plus le décousu rythmique se fait sentir.

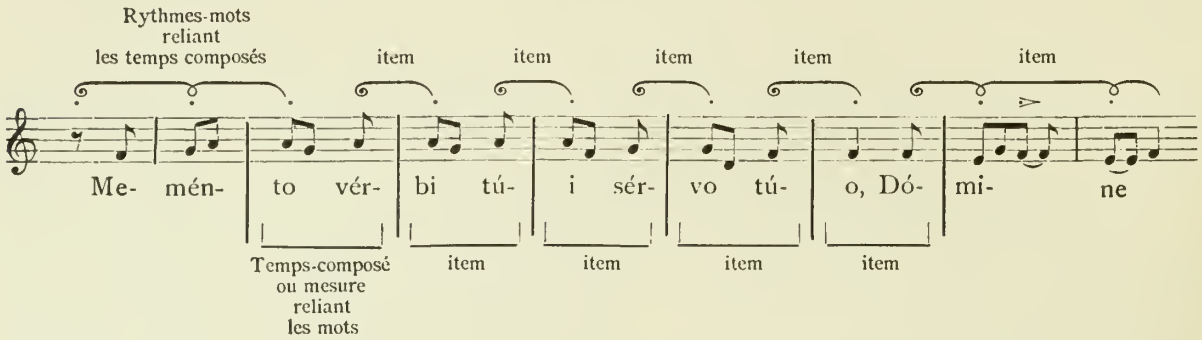


Au contraire, les mots sont liés, enchaînés, rythmés, s'ils enjambent sur les mesures :

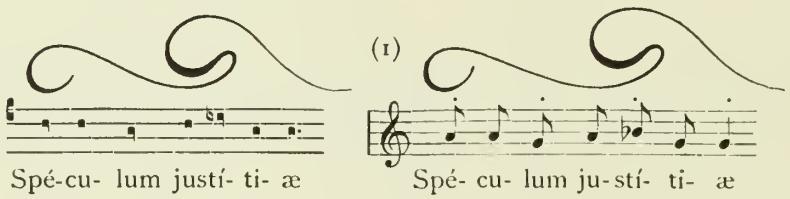


Nous venons de voir comment les mots-rythmes relient les mesures; voyons maintenant comment les mesures ou mieux les *temps composés,* binaires ou ternaires, relient les mots.

L'exemple *Memento* va encore nous servir :



Tous les exemples précédents pourraient être produits pour la même démonstration; en voici cependant un nouveau que nous étudierons en détail :



Ce petit membre, analysé mot par mot, donne deux rythmes très distincts :

Le second de ces rythmes est favorisé d'une syllabe antétonique *(ju)* qui est comme la pierre d'attente dont la saillie doit se relier, dans la phrase, avec ce qui précède. En effet, l'analyse réelle de ce membre est la suivante :

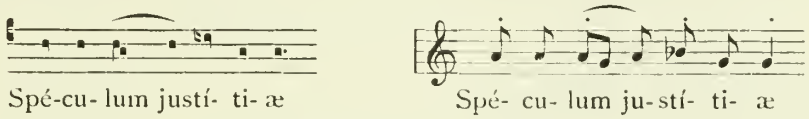
Rythme membre	1er rythme	arsis : *spécu-*	=	1 temps composé binaire		2 temps binaires
		thésis : *lum ju-*	=	id.	id.	
	2e rythme	arsis : *stíti-*	=	id.	id.	2 temps binaires
		thésis : *æ*	=	id.	id.	

Le point de jonction de ces rythmes s'opère à l'extrémité des deux rythmes *(lum ju)*, dans la pénombre thétique du *deuxième temps composé* qui relie entre elles les deux syllabes *lum ju*.

La *mora vocis* qui se fait naturellement sentir sur la syllabe finale des mots, placée à la thésis, pourrait être prolongée, doublée même, sans nuire à cette intime union des deux rythmes élémentaires.

(1) On nous a souvent demandé par quels gestes le directeur d'un chœur grégorien pouvait indiquer le rythme et conduire ainsi ses chantres. Nous répondrons à ce désir à la fin du présent volume, dans une note spéciale. Les courbes que l'on voit ici représentent les mouvements de la main du chef de chœur.

Si l'on chantait, par exemple :



la thésis *lum ju* de binaire deviendrait ternaire, et la jonction des mots à l'intérieur des temps composés serait aussi parfaite.

Tous ces moyens employés par le compositeur suffisent déjà pour faire de ces deux mots une seule entité rythmique. Mais il y a plus encore : une autre *cause intrinsèque* contribue puissamment à cette création du rythme-membre.

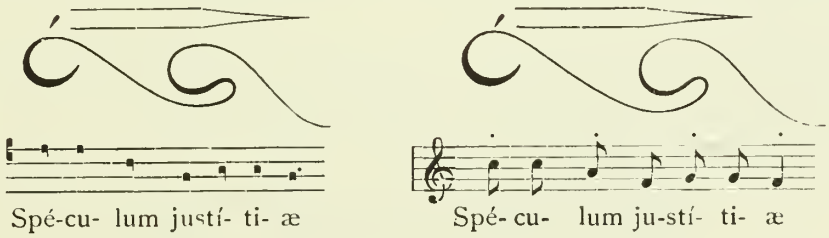
Comme il y a dans chaque mot une syllabe maîtresse plus aiguë, plus intense, plus arsique, qui reçoit l'accent tonique et groupe autour d'elle sous sa domination toutes les autres syllabes; de même il y a, dans chaque membre, une note, un *temps composé*, à la fois plus *aigu,* plus *intense,* plus *lancé* que tous les autres. C'est ce temps composé qui contient l'*accent principal* du membre; de ce sommet à triple base, il domine toute la phrase, et tous les autres accents lui sont subordonnés.

D'après ce que nous venons de dire, la place de cet accent *principal* se trouve souvent sur l'*ictus* du temps composé le plus élevé.

Ainsi, dans notre dernier exemple, l'accent principal du membre se trouve sur le *si* ♭, syllabe *stí;* sur cette syllabe le crescendo atteint son maximum d'intensité :

Le membre de phrase se trouve ainsi complètement constitué dans son unité, et il est impossible d'en concevoir autrement le rythme.

Au contraire, dans l'exemple suivant :



l'accent principal du membre serait sur la syllabe *spé*. Sa place est déterminée par la forme mélodique de la phrase.

C'est par ces divers moyens :

a) enjambement des mots-rythmes sur les temps composés;

b) liaison de deux mots à l'intérieur du temps composé;

c) accent principal du membre,

que se réalise, dans le chant grégorien, l'unité intrinsèque du membre.

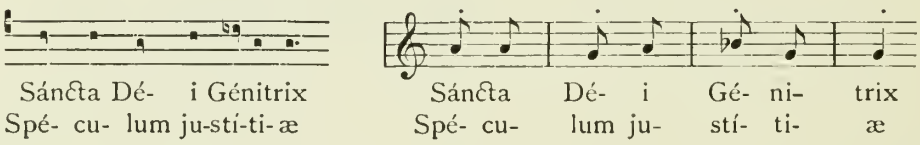
Relativement à l'enjambement des mots sur la mesure, il faut ajouter une importante remarque :

« Des fins de mots, avons-nous dit avec M. Plessis, ne doivent pas en général coïncider avec des fins de pieds. »

Toutefois, pas plus dans la mélodie que dans les vers, (1) il ne faut entendre cette règle d'une manière absolue. Assez souvent, dans le courant d'une phrase grégorienne, les mots peuvent et doivent être traités *métriquement,* c'est-à-dire que des fins de mots peuvent coïncider avec la dernière note d'un temps composé, comme ci-dessous le mot *Cantáte.*

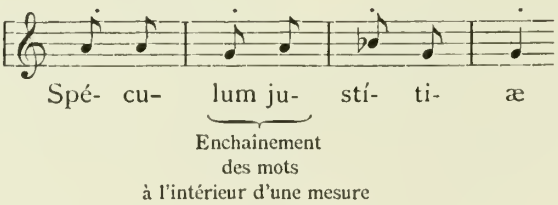
« Dans un vers un peu long, nous a dit M. Plessis, il suffit qu'il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds. »

Je ne sais si une règle analogue pourrait être formulée dans le chant grégorien. Il est certain que, dans l'application, le mélange des mots rythmés et des mots non rythmés donne à la phrase une gracieuse variété. Voici une phrase de trois mots; deux *(Sancta Dei)* sont enfermés chacun dans l'espace d'une mesure, le dernier seul est rythmé; tous les accents sont sur les touchements de chaque temps composé.



Ce rythme très légitime prouve que des règles trop rigoureuses sur la proportion qui peut exister entre l'emploi rythmique (*De* | *us*) ou métrique (| *Deus* |) des mots ne sont pas acceptables.

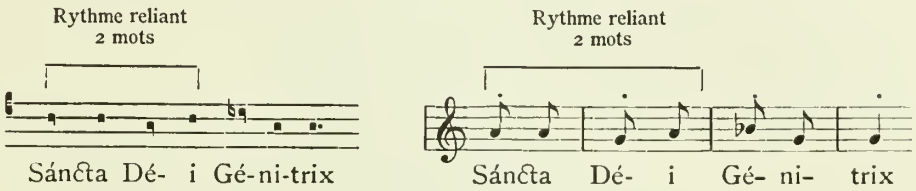
Autre question : Comment, dans ce dernier cas, se produit l'enchaînement des mots? Il s'opère, non plus *à l'intérieur des mesures,* comme dans :



mais à l'intérieur du rythme lui-même qui, s'installant sur deux mots, — l'arsis sur le

(1) Cf. Plessis. *Métrique grecque et latine,* p. 18, n. 25.

premier, la thésis sur le second, — établit entre eux une profonde intimité, et les réunit dans l'unité d'un même mouvement rythmique :



Rythme Membre	1er rythme élémentaire	*Sanĉta*	= arsis	= 1 temps composé binaire		4 temps simples
		Dei	= thésis féminine	= id.	id.	
	2e rythme élémentaire	*Géni-*	= arsis	= 1 temps composé binaire		4 temps simples
		trix	= thésis masculine	= id.	id.	

1er rythme élémentaire. — Le rôle joué, dans cette phrase, par les deux premiers mots, modifie entièrement leur physionomie au point de vue *a*) *rythmique, b*) *quantitatif, c*) *mélodique* et même *d*) *intensif.*

a) *Rythmiquement.* Chaque mot est un rythme ; or, dans notre phrase, les deux mots *Sáncta Déi* ne sont plus chacun qu'un seul temps composé binaire, le premier arsique, le second thétique.

b) La *quantité*, nous voulons dire le poids naturel des syllabes, n'est pas moins modifiée. L'émission normale des mots isolés assigne la longueur ou thésis à la dernière syllabe; or, ici, la thésis de ces mêmes mots disparaît dans le mouvement de la phrase; et même, la syllabe *cta,* bien loin d'être thésis se trouve entraînée dans l'élan du temps arsique *sáncta.* La syllabe *i* de *Déi* se trouve, elle, englobée dans le temps thétique *Déi*, sans porter toutefois le touchement thétique qui affecte uniquement la syllabe *Dé.*

Mais ces syllabes, *cta, i,* ne conservent-elles pas néanmoins un léger ictus, une légère thésis rythmique?

Non, elles sont entièrement dépouillées du caractère propre à l'ictus ou touchement *rythmique* qui *toujours* est placé au début d'un temps composé. Elles avaient ce caractère dans leur rythme naturel de mot isolé; elles l'ont perdu. Elles conservent seulement ce qu'on peut appeler l'*ictus individuel*, le coup, qui les fait sortir du néant, — qui les déclare à l'oreille notes, syllabes, temps premiers; c'est l'*ictus* à son degré le plus infime, ce n'est pas l'*ictus rythmique.*

c) Si nous envisageons la physionomie *mélodique* de ces deux mots, nous la trouvons complètement changée. L'accent de *Sáncta* a perdu son acuité : les deux syllabes se chantent à l'unisson. Le mot *Déi* est encore plus modifié : il est l'objet d'une interversion mélodique. Son accent aigu est chanté sur une note plus grave que la syllabe finale.

d) *L'intensité* naturelle de ce mot *Déi* est singulièrement affaiblie par sa place à la thésis et par la dépression mélodique de l'accent aigu.

C'est ainsi que, grâce à toutes ces modifications, les deux mots *Sáncta Déi* se trouvent unis dans l'unité d'un mouvement rythmique, composé d'une arsis et d'une thésis binaire.

Cette question capitale de l'enchaînement des mots et de l'unité du membre de phrase étant résolue, nous arrivons à la phrase, à la période.

CHAPITRE V

LA PÉRIODE.

Il a été facile au lecteur de remarquer que, dans les exemples donnés au précédent chapitre, rien n'est achevé : sens littéraire, sens mélodique, développement dynamique, tout reste incomplet, en suspens; tout demande un complément. A cela rien d'étonnant; nous n'avons étudié que des membres, que des tronçons de phrase. Pour constituer la *période,* il faut réunir les membres entre eux et leur infuser une commune vie. L'être mélodique et rythmique se trouvera ainsi constitué dans son intégrité. Avec la période, nous arrivons au terme de notre route, au faîte de l'édifice rythmique que nous nous efforçons de construire. Tout ce que nous avons étudié jusqu'ici, les temps premiers, les temps composés, le rythme élémentaire des mots, le rythme plus large des membres, tout cela n'avait qu'un but : nous conduire au seul vrai grand rythme, celui de la phrase.

Nous savons déjà comment au moyen de la coupe, des *moræ vocis,* la phrase *se distingue* en divers membres; mais il nous faut compléter les notions sur la distinction du membre de phrase, en étudiant la *nature,* la *valeur pratique* de ces *moræ* et des silences qui souvent les accompagnent.

De là une première section : *a*) *De la division des membres de phrase par la mora vocis.*

Puis, comme la période musicale, composée de plusieurs distinctions, est une entité mélodique rythmique qui jouit d'une unité parfaite, nous devons rechercher, comme pour le membre, quels sont les liens qui unissent entre elles les diverses parties de la phrase. Ce sera l'objet d'une seconde section : *b*) *Enchaînement des membres de phrase.*

A. Distinction des membres de phrase au moyen des *moræ vocis* et des *silences.*

Deux questions se présentent : combien y a-t-il de sortes de *moræ vocis,* et qu'elle est leur valeur?

Combien de sortes de moræ vocis? — D'aprés l'enseignement ordinaire, il y aurait des *moræ vocis,* après chaque mot, après les incises, les membres de phrase, les phrases, et peut-être plus souvent encore. Cependant, on a l'habitude d'en énumérer trois principales : après les mots, après les incises et les membres de phrase, après les phrases. Voyons ce qu'il en est :

Guy d'Arezzo, dans un texte très connu, nous donne le procédé au moyen duquel nous pouvons pratiquement distinguer les diverses sections de la phrase et par suite les *moræ* : « *Tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit.* » *Micrologus*, éd. Amelli, p. 35.

Le signe de ces divisions est une tenue ou un retard de la voix sur la dernière note ou syllabe de chaque membre.

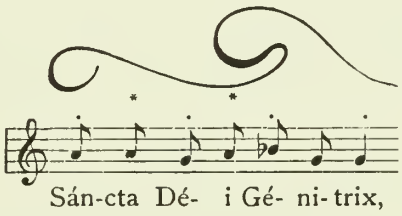
Hucbald nous dit la même chose sous une autre forme :

« *Ego sum via, — veritas et vita, — alleluia, alleluia. Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves sunt.* » Chaque division ou membre est signalé par la longueur de la dernière syllabe; toutes les autres syllabes sont brèves.

Voyons comment en pratique on doit comprendre ces textes.

D'abord, la *mora ultimæ vocis entre les mots intimement unis par le sens, existe-t-elle en réalité ?* — Remarquons le silence d'Hucbald sur le retard qui, d'après Guy (*tenor quantuluscumque*), doit distinguer les *syllabes* musicales, c'est-à-dire les mots, si l'on en croit Aribon, son commentateur. Ce *tenor quantuluscumque* est si peu sensible qu'Hucbald « n'en parle pas. » (1)

Il a raison, car nous croyons que souvent ce retard n'existe pas. En effet, ce que nous avons exposé, dans les pages précédentes, nous prouve qu'il n'y a *pas la moindre apparence de mora vocis* sur les syllabes finales de mots *privés de thésis*. Ainsi dans l'exemple cité :

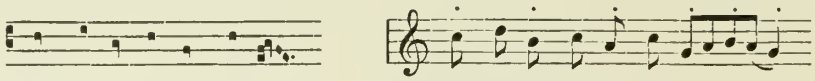


la seule syllabe ou note longue est la dernière.

Lorsque les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire, ont un *touchement sur leur dernière syllabe*, le cas est un peu différent : il y aurait facilement tendance à l'allongement. Nous pensons que le *quantuluscumque* peut s'entendre alors de ce sentiment d'arrivée, d'appui fugitif qui, sans exiger un allongement, indique, comme toute thésis, l'endroit où doit se

(1) « Dans cette antienne (*Ego sum via*, citée plus haut), l'auteur compte trois membres distincts; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres; les autres sont des syllabes brèves. *Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves.* Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres? C'est bien là, ce semble, la tenue qui selon Guy d'Arezzo doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie : *tenor, id est mora ultimæ vocis.* Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très peu sensible, *tenor in syllaba quantuluscumque*, c'est pourquoi notre auteur n'en parle pas; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre. *In tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves.* Ce sont ces longues finales qui en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant : *sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri.* » Dom J. Pothier, *Mélodies Grégoriennes*, p. 145.

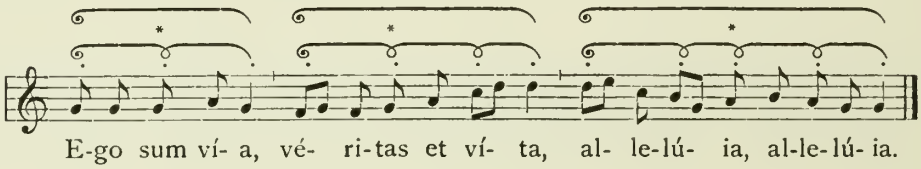
placer le repos, la note longue si l'on doit suspendre la mélodie. Mais lorsque l'entraînement mélodique ne permet pas d'arrêt, comme dans le membre suivant :



il est impossible de s'attarder sur la note de thésis affectant une syllabe finale de mots, sauf sur la dernière. Tout au plus pourrait-on indiquer les thésis par ♪; mais cette nuance est si légère, comme valeur de temps, qu'il faut la négliger dans l'écriture et dans l'exécution.

Pratiquement, le cas est le même que dans l'exemple *Sáncta Déi Génitrix*, et mieux vaut ne pas parler, à l'exemple d'Hucbald, d'une *mora vocis* qui n'est pas perceptible.

Si nous rythmons son antienne, plusieurs mots ont leur thésis régulière sur leur dernière syllabe. Nous la marquons d'une astérisque :



La *mora vocis* ne devient réellement perceptible, et ne peut être traduite dans l'écriture qu'à la fin des incises, des membres de phrase et des phrases. En réalité il n'y a que deux sortes de *moræ vocis :*

la *mora vocis* à la fin des incises et des membres de phrase;

la *mora vocis* à la fin des phrases.

Valeur de ces moræ. — Il y a des retards après chaque incise, après chaque membre, après chaque phrase; mais quelle *valeur quantitative,* quelle durée doit-on leur donner?

Le texte déjà cité de Guy nous donne cette règle très large, que la *mora* doit être plus longue après la phrase *(distinctio)* qu'après le membre (*amplior in parte... diutissimus vero in distinctione.)*

Cette règle est basée sur la nature; il suffit de l'énoncer pour en reconnaître la vérité. Nous la formulerons ainsi en lui laissant sa largeur :

Le retard de la voix sur la dernière note ou syllabe doit être proportionné à l'importance littéraire ou mélodique de la division.

En voici une autre tout aussi naturelle; elle est tirée des *Instituta Patrum* et s'applique aux *moræ* comme aux silences.

La durée des pauses doit être en rapport avec le mouvement général de la récitation ou du chant. « Si morose cantamus, longior pausa fiat, si propere, brevior. » (*Inst. Pat.,* Gerb. I, 6.)

« Si par exemple le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses (*moræ* et silences) seront abrégées de moitié; si, au contraire, le mouvement est moitié plus lent, les pauses sont doublées. » (*Mél. Grég.*, p. 146.)

« *Verum si aliquoties causa variationis mutare moram velis, id est, circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore.* » (Gerb., I, p. 183.)

A coup sûr, ces deux règles sont excellentes; mais dès qu'il s'agit de les appliquer au chant choral, elles ont un grave défaut : elles sont vagues, flottantes, et donnent lieu à diverses interprétations. Ni les auteurs, ni la notation, ne nous donnent des renseignements plus précis.

Il n'y a point à s'en étonner : ce vague provient de la nature même du nombre grégorien, de ses analogies nombreuses avec le rythme oratoire; et, soit dit en passant, cette absence de tout *signe graphique* pour les *moræ* et les silences dans la notation purement neumatique n'est pas un détail de mince importance, quand il s'agit de déterminer la nature du rythme des mélodies romaines. Elle entraîne avec elle une liberté d'interprétation qui permet de l'assimiler sûrement, *sur ce point,* au nombre oratoire et suffit à détruire par la base, et, en quelque sorte *à priori*, tous les systèmes imaginés par les mensuralistes.

En effet, tout est mesuré dans une musique mesurée : les pauses, les silences, comme les notes exprimées; car tous ces éléments comptent dans la mesure. A la disposition d'une telle musique se présentent toutes sortes de signes pour figurer les notes, les pauses, les silences avec toutes leurs variétés. La musique grecque avait ses signes de pauses et de silences, la musique mensuraliste du moyen âge avait les siens; on connaît ceux de la musique moderne.

Mais où sont donc ceux de la musique grégorienne prétendue mesurée? Il faut les imaginer de toutes pièces : les théoriciens n'y font aucune allusion, la notation n'en offre pas la moindre trace. Comment l'art grégorien pourrait-il être mesuré au sens moderne?

Contre cette simple remarque viendront toujours se briser les systèmes mensuralistes.

Quant à nous, au contraire, cette absence totale des signes de durée pour les pauses et les silences ne nous embarrasse pas plus que l'absence totale des signes de durée pour les notes exprimées; elle confirme ce que nous savons du rythme grégorien, à savoir, l'étroite analogie qui existe entre le nombre oratoire et le nombre musical grégorien.

Pouvons-nous nous contenter, dans une interprétation chorale et surtout dans l'accompagnement par l'orgue, des deux règles fournies par les théoriciens?

Nous ne le croyons pas, et une longue expérience de chœurs nombreux nous a prouvé que pour obtenir un ensemble parfait, une réglementation plus précise des *moræ* et des silences est nécessaire.

Est-elle possible? Oui.

Mais n'est-ce pas aller contre la nature et la liberté du nombre grégorien que de fixer des choses que la notation n'a jamais indiquées, sauf les notations romaniennes?

Nullement. Cette liberté n'est pas aussi large qu'on pourrait se l'imaginer; elle est plus apparente que réelle. Il y a des lois auxquelles elle ne peut échapper et qui la restreignent singulièrement, en sorte que, entre le *trop long* et le *trop court*, la limite est fort étroite. Et puisque les notes, les syllabes, ont *pratiquement* une durée si bien déterminée qu'un chœur nombreux peut les exécuter avec ensemble, on ne voit pas pourquoi les *moræ* et les silences ne pourraient pas être fixés avec la même précision. D'ailleurs c'est une nécessité pour l'exécution.

Parlons d'abord des pauses entre les membres et les incises.

Point n'est besoin d'imaginer, comme on l'a fait, tout un système de pauses : pause imperceptible ou *apparentia pausationis, pausa minima, pausa minor, pausa major, maxima,* etc., etc.; c'est vraiment compliquer les choses à plaisir, et, sous prétexte de naturel et de souplesse, rendre l'exécution des mélodies grégoriennes *impossible*. La réalité heureusement est bien plus simple, comme on va le voir.

Un principe général, bien clair, nous servira de point de départ.

Dans toute musique, le système des pauses et des silences doit correspondre exactement à celui des notes ou des syllabes exprimées. « Les silences, a fort bien dit M. Gevaert, sont des éléments de composition rythmique au même titre que les sons dont ils prennent la place. » (*Mus. de l'Ant.* II, p. 66.)

Expliquons-nous.

Les retards et les silences ont exactement la même valeur *quantitative* que les notes ou syllabes exprimées : ils se comportent de la même manière. Or nous avons vu qu'entre les diverses syllabes, malgré des nuances parfois assez perceptibles de durée, s'établit une sorte de *tempérament quantitatif* qui les ramène à l'égalité.

Ainsi en est-il des *moræ* et des silences. Il est certain que si nous voulons mesurer avec un instrument de précision la longueur des pauses qui existent entre les divers membres d'une mélodie grégorienne, nous trouverons, comme pour les syllabes, des nuances de durée; mais, comme pour les syllabes, ces nuances se fondent dans l'ensemble et sont ramenées à l'égalité, à l'unité de temps.

Pour peu qu'une syllabe ou note (♪) soit allongée à la fin d'une incise, cet allongement produit sur l'oreille l'effet d'un doublement de la note, on peut sans crainte la considérer comme ♩; ou si ce doublement n'est pas assez net, la croche demeure avec son délicat allongement ♪̲.

Et il ne peut guère en être autrement; la marche égale et soutenue de la mélodie pendant toute la durée des membres a tellement habitué l'oreille à la norme du temps premier indivisible, au groupement binaire ou ternaire de ces unités, que les mêmes conditions de rythme s'imposent nécessairement pour les temps de *mora* ou de silence. Il ne peut pas y avoir, dans une même phrase, deux sortes de rythmes, l'un pour

l'intérieur des membres, l'autre pour les retards et les silences : l'instinct musical, l'équilibre de la phrase, réclament une homogénéité rythmique complète entre ces deux parties. C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques. Dans la musique grecque il en est ainsi; dans la musique mesurée et polyphonique, de même; dans notre musique, nos pauses, nos soupirs, nos demi-soupirs, nos quarts de soupir, etc, équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, double-croches, etc.

Ainsi en est-il des *moræ* et des silences dans la mélodie grégorienne. Théoriquement, la plus petite des *moræ vocis* ou plutôt la tendance au retard sera à peine perceptible et n'ajoutera presque rien au temps premier : Ajoutée à une note ou à une syllabe simple, la *mora vocis* l'augmentera d'un temps, en d'autres termes, elle la doublera : Une prolongation plus longue serait de trois temps : , plus longue encore de quatre temps, , etc., tout cela avec *tempérament*.

Il en est de même pour les silences; ils auront la valeur de un, deux ou trois temps premiers. Le fractionnement des *moræ* et des silences ne peut pas plus exister, dans le chant grégorien, que celui des syllabes ou notes chantées : le temps premier, qu'il soit exprimé ou sous-entendu, est toujours indivisible. C'est une conséquence de l'indivisibilité du temps premier exprimé.

Ces principes étant déterminés, appliquons-les à la mélodie. Nous avons reconnu plus haut que, dans le chant grégorien, il n'y a que deux sortes de *moræ vocis*. Dans quel cas doit-on les employer?

Pour répondre à cette question, il faut se rappeler la règle générale posée ci-dessus : les *moræ vocis*, avec ou sans silence, doivent être proportionnées à l'importance des divisions.

Ces divisions, nous les connaissons : ce sont *a*) les mots, *b*) les incises ou petits membres et les membres, *c*) les phrases.

a) De la mora vocis entre les mots intimement unis par le sens :

Nous l'avons déjà écartée :

ou bien la *mora vocis* n'existe pas du tout,

ou bien, si elle existe, elle se perd dans l'élasticité du *tempérament quantitatif*, comme se perd pour l'oreille l'altération légère des sons produite par le tempérament sur l'orgue ou le piano.

Le tempérament sonore consiste dans « l'identification des sons très rapprochés les uns des autres. »

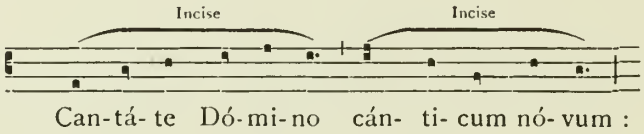
Le tempérament quantitatif consiste dans l'identification de valeurs quantitatives très rapprochées les unes des autres.

b) *De la mora vocis entre les incises* (¼ de cadence), *et entre les membres* (½ cadence).

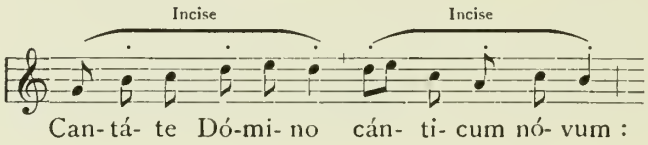
Ici la *mora vocis* est bien réelle. Il est facile, ce nous semble, d'en fixer avec une certaine précision la durée.

Pour cela, il faut considérer le rôle joué, dans l'ensemble de la phrase, par cette *mora vocis :* elle doit distinguer, sans les *séparer,* les différentes subdivisions rythmiques; une trop longue prolongation nuirait certainement à ce but, et la durée *la plus courte,* celle d'un temps, ajoutée à la note finale de l'incise, suffit amplement à cette légère distinction sans nuire à la liaison des incises entre elles.

Dans la notation grégorienne, nous ajoutons *un point* à la note ainsi doublée par la *mora vocis minor.*

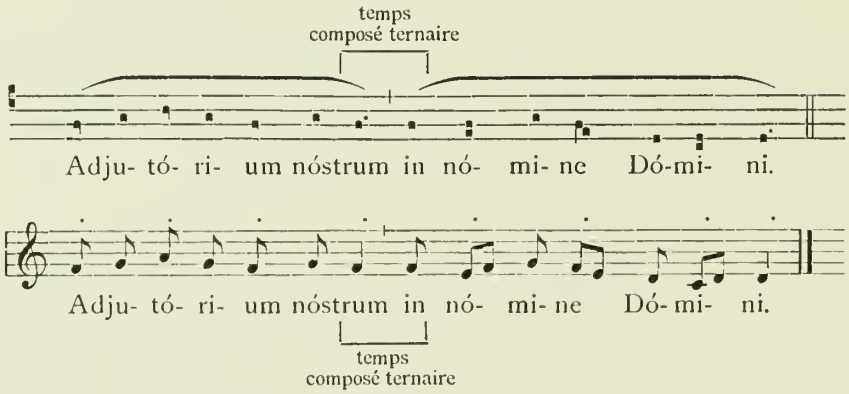


Dans la notation moderne, la croche finale est changée en noire.



Le quart de barre qui caractérise le quart de cadence est le signe d'une division rythmique; il n'a par lui-même aucune valeur de pause. Il n'est pas en soi davantage un signe de respiration : on peut ne pas respirer au quart de barre.

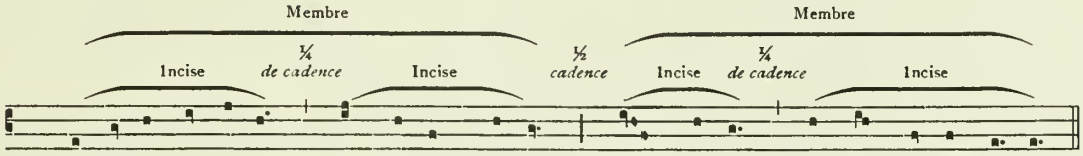
Deux temps en tout suffisent donc à cette cadence. Lorsque le rythme-membre suivant commence par une note *au levé*, cette note forme avec la note double précédente un temps composé ternaire.

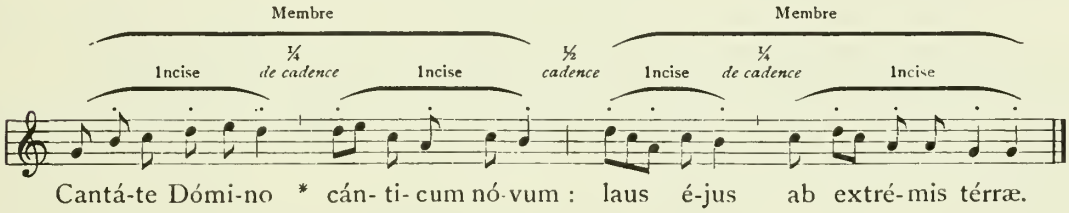


La *mora vocis minor* fixée, nous avons un terme de comparaison, une norme pour les distinctions plus importantes.

L'incise étant déjà un petit membre, nous ne voyons pas qu'il soit bien nécessaire d'établir une *mora vocis* de valeur nettement différente pour les membres.

Les incises et les membres étaient ce que les anciens nommaient *pars, partes,* etc., et ils ne les distinguaient pas autrement.





A la demi-cadence, la respiration se prend sur la valeur de la note précédente.

c) *De la mora vocis entre les phrases.* La cadence complète à la fin des phrases aura un temps de plus que la précédente et généralement ce temps sera attribué au silence; en tout, trois temps. L'expérience nous a prouvé que deux temps pleins exprimés (une noire en musique) plus un demi soupir suffisent pour toute distinction, membre ou phrase. Une prolongation dépassant d'une manière sensible ces trois temps devient facilement prétentieuse et exagérée; elle coupe le sens mélodique. Il ne faut pas oublier le précepte des anciens : *ultima syllaba non protrahatur, sive turpiter caudetur.*

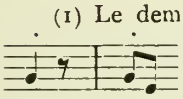
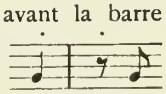
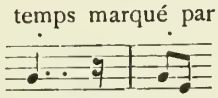
En résumé, les diverses longueurs de pause ou *morae*, se ramènent au moyen du tempérament quantitatif à deux, pas davantage :

la *pausa minor* de 2 temps ▪· = ♩ (incises et membres);

la *pausa major* de 3 temps ▪· | = ♩. = ♩ 𝄾 (phrases);

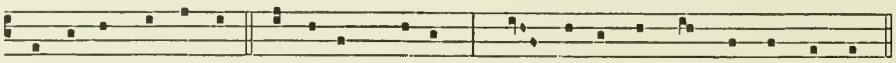
La première employée aux incises et aux membres, avec ou sans respiration, avec ou sans silence;

la seconde employée aux phrases, avec respiration obligatoire et même silence d'un temps environ. (1)

(1) Le demi-soupir est le signe de la respiration *entre deux phrases.* Nous le mettons avant la barre  lorsque le temps composé suivant commence par son ictus, et après la barre  lorsque ce temps composé commence à son deuxième temps simple : le demi-soupir porte alors le signe de l'ictus 𝄾. Il n'est pas nécessaire de prendre pour la respiration tout le temps marqué par ce demi-soupir. On peut prolonger la valeur de la noire précédente sur la durée du silence.  C'est un moyen de relier plus intimement les phrases entre elles, et d'allonger régulièrement la *mora vocis.* L'organiste n'a pas à se préoccuper de ce demi-soupir qui est uniquement pour le chanteur.

Nous devons avouer que nos premières éditions sont loin d'une notation aussi claire. Les incises et les membres sont indiqués tantôt par une grande barre, tantôt par une petite; d'autres fois, la notation ne dit rien et laisse entièrement au chanteur le soin de deviner, par le sens littéraire, s'il y a, oui ou non, division. Cela pourrait n'avoir pas d'inconvénient si tous ceux qui sont appelés à chanter les offices de l'Eglise savaient le latin. Il n'en est point ainsi : Combien de chantres, de religieuses, d'enfants dans les collèges et les maîtrises ont besoin d'être aidés sur ce point!

Voici comment se trouve notée, dans notre Antiphonaire de 1891, l'antienne *Cantate Domino*. On voudra bien comparer avec la notation précédente :



On nous permettra de critiquer :

1re incise. Après la première incise, deux énormes barres qui, sous prétexte d'intonation, viennent couper la mélodie. Plus haut, nous avons proposé une astérisque (1) qui placée dans le texte indique la part de l'intonation.

2e incise. Après la deuxième incise, une grande barre. Il est cependant évident que ni la phrase littéraire, ni la phrase mélodique ne sont terminées : ces deux incises demandent leur pendant, leur complément. Que nous restera-t-il pour indiquer les fins de phrases au centre des pièces musicales, si nous employons la grande barre pour les membres? (2)

3e incise. Pas un signe pour indiquer qu'il y a incise après le mot *ejus*. Combien de latinisants chanteront ce deuxième membre jusqu'à la fin sans aucune division! aussi, toute la saveur de cette merveilleuse antienne disparaît-elle avec une pareille interprétation. Ici, la *mora* après *ejus* est nécessaire afin de faire ressortir que les quatre dernières notes de cette troisième incise, ne sont que la répétition des quatre dernières notes de la deuxième. Il suffisait de mettre *un point* et un quart de barre après *ejus;* la faute était écartée.

Il y avait donc des améliorations à introduire dans la notation des pauses.

1° Une bonne notation pratique doit avant tout distinguer toutes les incises, tous les membres, toutes les phrases, et ne pas laisser ce soin aux seules paroles. Il y a à cela une grande importance, puisque le rythme dépend en partie de ces divisions bien faites.

2° L'importance relative de chaque division doit être indiquée par un signe graphique particulier.

3° *Le point* après la note sera le signe de la *mora vocis* pour toutes les divisions, incises, membres, phrases. Il double la note à laquelle il est attaché.

(1) Nous pouvons dire, sans indiscrétion croyons-nous, que l'*astérisque* sera employée dans l'*Edition Vaticane* pour marquer la limite de l'intonation.

(2) L'édition de 1897 a corrigé ce défaut et introduit une demi-barre à cette place; il en est de même pour d'autres antiennes.

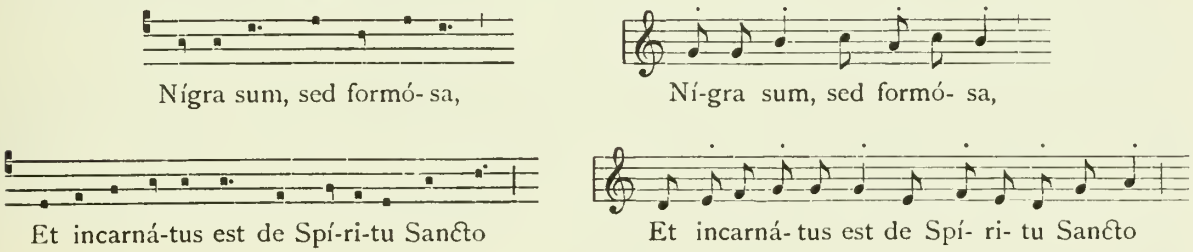
Par l'emploi du point nous voulons, non seulement aider ceux qui ne savent pas le latin, mais préciser l'exécution de certains passages où les latinisants eux-mêmes se trouvent dans l'embarras. En maintes et maintes circonstances, surtout aux petites incises, la *mora* est absolument libre; le chanteur peut la faire ou la négliger selon ses impressions, sa volonté et son goût. S'il chante seul, il peut choisir ce qui lui plaira. Mais ce n'est pas le cas ordinaire : la cantilène grégorienne est le plus souvent exécutée par des chœurs nombreux; il est donc nécessaire, si l'on veut obtenir un ensemble parfait, de préciser, par la notation, l'exécution qui doit être adoptée. Cette précision de notation et l'ensemble qui en résulte ne peuvent en aucune manière nuire à l'aisance, à la souplesse, à la liberté du rythme grégorien : une bonne ponctuation détruit-elle le nombre oratoire d'une période de Bossuet ou de Cicéron?

Le point après la note sera donc employé à toutes les divisions. Nous l'emploierons encore dans toutes les occasions où, par suite d'une règle grégorienne quelconque, une note doit être doublée.

Voici ce qui distinguera l'importance des divisions :

a) Les *incises courtes* de peu d'importance, après lesquelles la respiration n'est pas permise ou n'est que difficilement tolérée, sont suffisamment indiquées par le seul *point* après la note.

Exemples, après *sum* et *est* :



b) Les *incises plus importantes* qui déjà sont de petits membres de phrase auront, outre le point, le ¼ de barre ou *petite* barre.

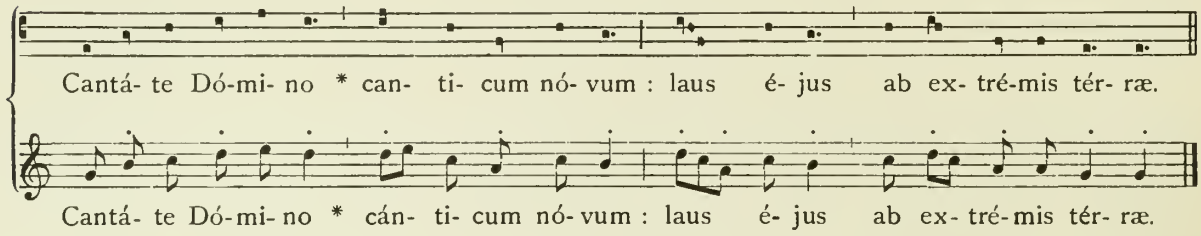
Généralement mieux vaut ne pas respirer à cette division; cependant si la respiration est nécessaire, on la prendra rapidement sur la valeur du point, car la petite barre n'ajoute rien comme valeur de pause ou de silence. Elle est uniquement, comme toutes nos barres, un signe de division rythmique.

c) Les *membres de phrase* proprement dits, composés d'une ou deux incises, seront distingués par la ½ barre ou *moyenne* barre

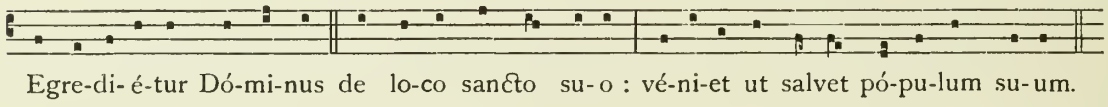
Ici la respiration est ordinairement nécessaire; elle est prise aussi sur la valeur du point précédent, ou de la noire en musique moderne.

d) Enfin les *phrases* sont terminées par la *grande* barre, respiration obligatoire, ou par la double barre à la fin d'un morceau.

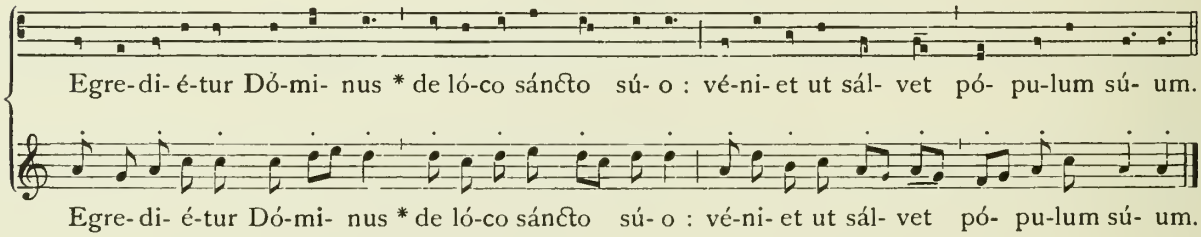
En appliquant ces règles, nous corrigerons ainsi l'Ant. *Cantáte :*



Autre exemple. Au lieu de noter :



nous noterons :



Avec cette notation tout s'éclaircit, tout est à sa place; chaque membre révèle sa valeur, son importance, et, comme nous le verrons tout à l'heure, il est plus facile d'en établir la proportion. Elle constitue un progrès qui tient compte de la tradition, recherche ce qu'elle était, l'étudie, l'interprète, et la *note*. Elle sera la *tradition écrite*, ou du moins, nous croyons qu'elle s'en rapprochera beaucoup.

Ainsi font les éditeurs des grands auteurs classiques. Ils aident par là à l'interprétation de leurs œuvres, et rendent un service éminent aux artistes et aux amateurs. Pourquoi serait-il interdit aux éditeurs de la grande œuvre musicale romaine d'en agir de même?

B. — Liaison des membres entre eux.

L'art des distinctions est sans doute d'une grande importance (1), sans lui, tout le reste serait inutile. Cependant l'orateur ou le chanteur qui s'étudierait uniquement à bien *distinguer*, sans veiller à la *liaison* des incises et des membres (*membrorum incisorum junctura*. Quint. de Inst. Orat. IX, 4), n'obtiendrait qu'un misérable résultat : les membres

(1) « Virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen nulla alia in agendo potest. » (Quint. *De Inst. Orat.* IX, 4.

mutilés, séparés les uns des autres, réduits à l'état de tronçons isolés, ne formeraient pas, par leur union, un corps vivant; ce serait la mort de la mélodie et du rythme. (1)

L'œuvre synthétique du rythme est loin d'être terminée par la constitution des membres.

De même que le chanteur a uni entre elles les syllabes pour en faire des mots et des rythmes élémentaires, de même qu'il a réuni ces premiers éléments pour en former ces grands rythmes qu'on nomme les membres ; ainsi doit-il encore associer ces membres entre eux, afin d'en former la période, cette unité mélodique et rythmique supérieure vers laquelle tout doit tendre, pour laquelle existe, agit, vit et se combine tout ce qui précède : syllabes, rythmes-mots, incises, membres.

Quels sont les moyens dont dispose le musicien pour atteindre ce but?

Toujours les mêmes : mélodie, dynamie, proportion harmonieuse entres les membres; ceux-là même employés pour former les mots et les membres. Mais ici tous ces éléments se développent, ils prennent une ampleur et une puissance synthétique qui leur permettent de dominer et d'embrasser non plus quelques notes ou quelques syllabes, mais des groupes et des membres entiers ; de les réunir dans le vaste système rythmique qu'on nomme la phrase.

L'orateur pour construire l'unité de sa période ne procède pas autrement. Il est évident que la logique de ses pensées et les liens syntaxiques de la grammaire procurent l'unité au discours; mais laissons-les de côté pour ne parler que des liens, communs à l'art oratoire et à l'art musical, mis en œuvre par l'orateur au moment même du débit dans le but d'assurer l'enchaînement indissoluble de sa phrase et d'en ramener tous les éléments épars à la plus parfaite unité.

C'est d'abord le *lien mélodique*.

Le lien des membres composant une période oratoire dépend en grande partie de cette mélodie *sui generis* propre au discours, de cette chaîne de sons continus, indéterminés, montants, descendants, qui en forme toute la trame. Cette chaîne, courant sur plusieurs cordes récitatives, divisée en plusieurs dessins mélodiques limités par des cadences plus ou moins conclusives, traverse de part en part la trame de toute la phrase, et en réunit toutes les parties pour n'en former qu'une mélodie, qu'une période oratoire.

(1) « Membrum autem est sensus numeris conclusus, sed a toto corpore abruptus, et per se nihil efficiens; id enim, *O callidos homines*, perfectum est, sed remotum a ceteris vim non habet; ut per se manus, pes et caput. » (Quint. *De Inst. Orat.* IX, 4).

« Membrorum incisorumque junctura non eo modo est observanda, quæ verborum quanquam et in his extrema ac prima coeunt; sed plurimum refert compositionis, quæ quibus anteponas. » (Quint. *De Inst. Orat.* IV, 4). On observera entre les membres et les incises non seulement la liaison qui doit exister entre les mots, puisque là aussi, toute fin doit s'unir harmonieusement à un commencement; mais de plus l'ordre et la gradation; ce n'est pas une chose indifférente en effet au point de vue de la composition de savoir ce qui doit être dit en premier lieu, et ce qui ne doit venir qu'après.

La logique des sons, l'attraction mutuelle qu'ils exercent l'un sur l'autre, la beauté des intervalles employés ont produit ce résultat.

Au lien mélodique s'ajoute le *lien dynamique* qui en est inséparable.

Laissons ici la parole à M. Combarieu : « Le lien des *kôla* composant une période oratoire n'est pas dû seulement à un fait physiologique, la respiration, ou pour parler avec plus d'exactitude, la continuité d'*une* expiration; il dépend de certaines nuances d'expression dans le mouvement et l'intensité de la voix. La période oratoire normale se compose de deux parties séparées par un point culminant : dans la première partie, la voix monte peu à peu, suivant une sorte de *crescendo;* dans la seconde, elle redescend par un *diminuendo* qui la ramène à son point de départ...

« La première partie de la période qui forme un *crescendo* s'appelle *protasis* (antécédent); celle qui forme un *diminuendo* s'appelle *apodosis* (subséquent). » (Combarieu, *Théorie du rythme,* p. 76).

Le point culminant du membre ou de la période, sur lequel se trouve le maximum d'intensité et d'acuité, porte l'*accent oratoire*, logique ou pathétique. Le plus souvent l'orateur a pleine liberté pour choisir selon son goût, selon ses impressions, la place de ces accents oratoires.

Cette ligne dynamique, montante et descendante, détermine dans la période entière toute la hiérarchie d'accents, d'intensités diverses, dont nous avons déjà dit un mot.

« Comme il y a dans chaque mot une syllabe sur laquelle on appuie plus fortement, et d'autres sur lesquelles on glisse plus légèrement; de même il y a, dans chaque proposition *un mot*, et dans chaque période *une proposition*, sur laquelle l'âme et la voix s'abaissent avec plus d'énergie. Cette accentuation est le principe vivifiant de la parole : les autres détails de la prononciation n'en sont pour ainsi dire, que les parties matérielles. Il faut cette empreinte personnelle, ce souffle de vie, ce je ne sais quoi, pour donner une âme aux vibrations de l'air qui frappent nos oreilles. En effet, faites la lecture de l'ouvrage le plus admirable, débitez les pensées les plus originales, les plus nouvelles, mais sans marquer, par la voix, ces nuances de l'accentuation, on ne vous écoutera pas, on croira empruntées, rebattues, les idées que vous avez tirées du fond de votre âme. Au contraire, rehaussez par ces nuances ce qui a été dit mille et mille fois, on le croira nouveau, on s'y intéressera, parce que l'accent prouve que vos paroles ne sortent pas seulement de vos lèvres, mais de votre âme, de vous-même. » (Weill. *De l'ordre des mots*, p. 74).

L'accent oratoire ou phraséologique existe, lui aussi, dans le nombre musical grégorien, et sa nécessité n'y est pas moindre que dans le nombre oratoire; sans lui, la vie est absente.

Enfin, un troisième lien non moins puissant que les précédents pour la formation de l'unité périodique, c'est le *lien de la proportion.*

La première condition du nombre oratoire, c'est sans contredit la division de la phrase en incises et en membres; mais ces divisions, « amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la respiration, doivent en outre charmer l'oreille. » (D. J. Pothier, *Les Mélodies Grégoriennes,* p. 178.)

Or ce charme « dépend d'une condition essentielle : de la proportion. L'oreille a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion et elle ne peut permettre que la suite des sons se trouve divisée comme au hasard par des coupures arbitraires. Dans le chant, comme dans le discours, il faut qu'il existe des divisions; mais il faut en même temps que ces divisions offrent, soit entre elles, soit avec le tout, un rapport symétrique et bien proportionné.

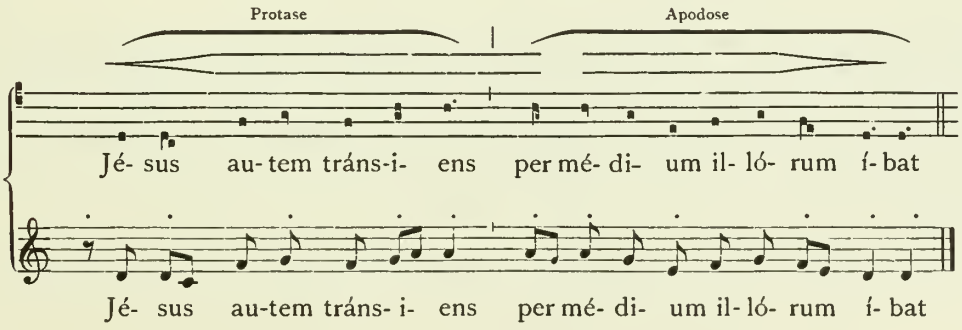
« Dans la poésie et la musique mesurée, les divisions sont déterminées par des règles précises et constantes. Dans le discours libre et dans le chant naturel, les divisions sont plus variées; mais, pour n'être pas astreintes à remplir un cadre fixe et rigoureusement limité, elles ne laissent pas de se trouver soumises aux lois d'une certaine proportion. » (*Item, ibid.*)

La proportion dans les divisions est une condition essentielle du rythme ou du nombre; elle est un des liens les plus puissants de l'unité de la phrase oratoire et de la phrase grégorienne.

Ces trois liens de la période oratoire, nous allons les retrouver dans la formation de la période grégorienne; et c'est là que nous allons maintenant les étudier afin d'arriver à la connaissance du *grand rythme.*

A. Période de deux membres.

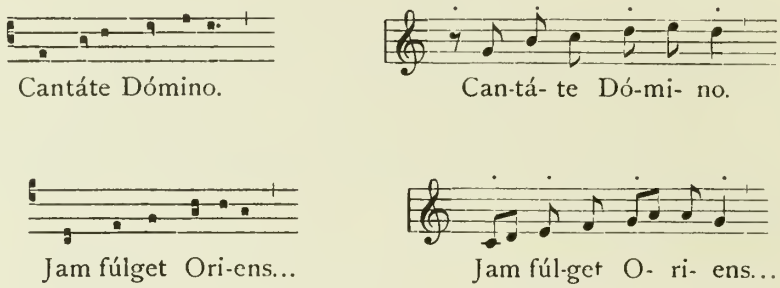
Commençons par les périodes les plus simples, celles de deux membres. Nous avons vu plus haut comment les membres se divisent (p. 258), voyons comment ils se réunissent.



Nous retrouvons dans cette phrase musicale la forme la plus ordinaire de la période oratoire : la partie *montante* est la *protase*, la partie *descendante* est *l'apodose*. Sur ce point, il n'y a pas de place pour l'hésitation, soit qu'on envisage la *mélodie* ou la *dynamie*.

Ligne mélodique. La ligne mélodique est en effet nettement dessinée, et, du premier coup d'œil, on en aperçoit les deux versants.

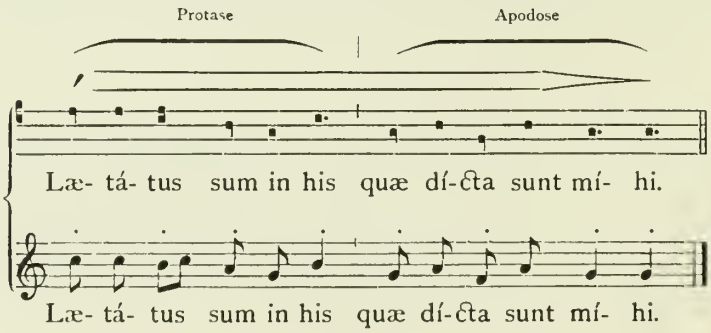
Dans le cas présent, ce n'est qu'après certaines courbes gracieuses qu'elle monte au sommet de l'échelle. Il n'en est pas toujours ainsi. Parfois elle s'élance directement vers le point culminant :

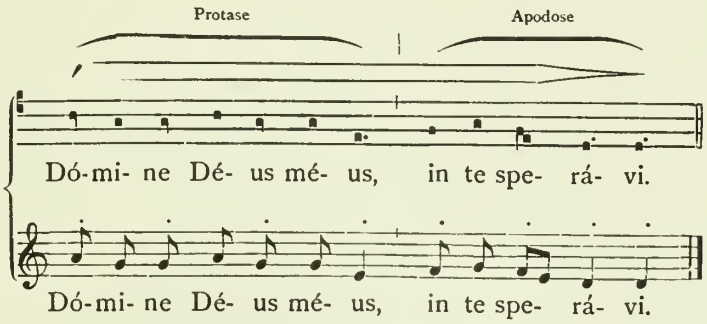


La force d'impulsion, l'entraînement de ces élans mélodiques est irrésistible : dans l'intérieur du membre, il ne supporte ni division ni arrêt quelconque, il tend au sommet; il faut y arriver le plus tôt possible. De là vient que la ligne mélodique est un facteur très puissant de l'unité du membre : elle enchaîne les mots les uns aux autres comme le rythme lui-même. Quel musicien sous prétexte de *tempus latens*, *vacans*, ou de *tenor quantuluscumque* oserait faire la moindre pause entre les mots de ces phrases? Ce serait un contre-sens mélodique, et quand la théorie du *tempus latens* serait vraie en principe pour le discours, la mélodie, ici et en maints endroits, ne pourrait s'en accommoder; de tels élans suffisent à la condamner.

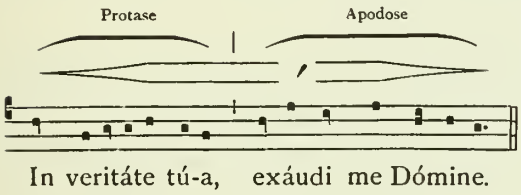
L'unité des membres n'est pas moins assurée, *mélodiquement*, lorsque la cantilène ondule sur les cordes inférieures avant d'atteindre le sommet, comme dans la protase de l'exemple *Jesus autem*; ou bien encore lorsqu'elle descend soit directement, soit en ondulant comme dans l'apodose de la même antienne.

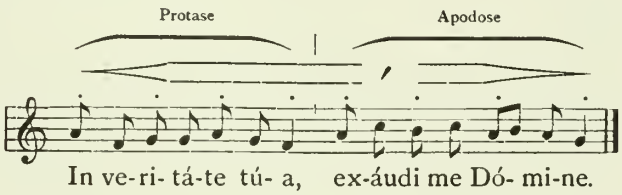
D'ailleurs une pièce grégorienne n'est nullement astreinte à commencer par une montée mélodique; la liberté la plus grande est laissée au compositeur dans le choix de ses mouvements. La ligne mélodique peut tout entière être *descendante* comme dans les types d'antiennes qui suivent. L'apodose reste au second membre comme la protase au premier.



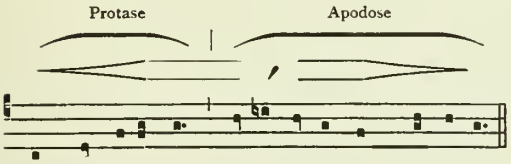


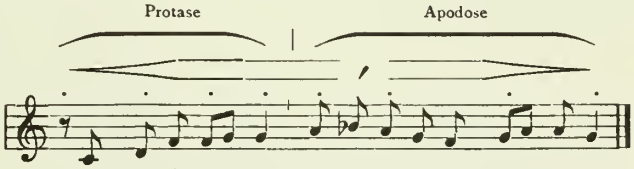
Comme elle peut être tout entière montante :





Elle peut monter et rester dans sa descente sur des cordes intermédiaires :





Dans tous les cas la ligne mélodique est un principe d'union à l'intérieur des membres.

Ce n'est pas tout : elle est encore un principe d'union des membres entre eux.

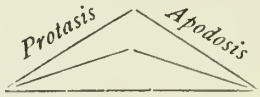
Quelle que soit sa forme, la ligne mélodique, en arrivant à la fin des incises ou des membres, n'est point interrompue par la *mora vocis* qui la distingue; bien au contraire cette *mora* sert de liaison, et, après le léger retard qu'elle exige, la ligne poursuit sa course à travers les membres jusqu'à la cadence finale : en sorte que les différents dessins mélodiques composant une période musicale, demeurent, sans cesser d'être distincts, unis entre eux par la continuité logique de cette ligne, et ne forment qu'une seule et même mélodie.

Ligne dynamique. Quelle que soit la puissance unifiante que possèdent ces protases et ces apodoses mélodiques, elles ne peuvent obtenir tout leur effet synthétique qu'avec l'adjonction d'un autre élément, la force ou dynamie, qui, s'alliant à la mélodie, la suivant dans tous ses contours, lui prête pour cette synthèse de la période, un puissant secours. Disons-le nettement, la mélodie ne peut s'en passer.

« Le mouvement ascendant de la mélodie, nous a déjà dit Riemann, correspond, en « tant qu'augmentation de vie, à une gradation; le mouvement descendant, en tant que « diminution de vie, à une détente; d'où il ressort que les courbes de la mélodie « peuvent être mises en relation avec les mouvements de l'âme dans les diverses émotions : « le mouvement positif (ascendant) est l'expression de désir, convoitise, effort, vouloir, « assaut, etc...; le mouvement négatif (descendant), celle de renoncement, abattement, « retour sur soi-même, apaisement. »

Rien n'est plus vrai; mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que le mouvement ascendant d'élan, d'effort, de gradation, doit être accompagné, soutenu par une *progression dynamique* en rapport avec l'élévation mélodique, et le mouvement descendant, de détente, d'apaisement, de repos, par une *décroissance dynamique* qui s'achève sur la dernière note.

C'est ce qu'a très bien compris et exprimé M. Combarieu, à propos de la musique classique. « La forme élémentaire de la période musicale est celle qui comprend deux « membres de phrase. En pareil cas, le premier est caractérisé, sans aucune exception, « par une progression *de l'intensité des accents*, et le second, par une *régression* ou « *diminuendo*. On peut ainsi donner le schéma de cette période, qui fait songer au « fronton des temples grecs :



La connaissance de cette structure est de la plus haute importance pour l'exécu- « tant; grâce à elle la rythmique cesse d'être une discipline purement formelle, et « devient une science pratique.» (*Théorie du rythme dans la composition moderne,* p. 76.)

Et plus loin, M. Combarieu termine son chapitre sur la période musicale par cette proposition à laquelle nous souscrivons entièrement : « La règle concernant *le crescendo* « dans la ou les protases et le *diminuendo* dans l'apodose est la base de toute exécution « musicale classique » (op. cit. p. 80).

Nous ajouterons, nous, est la base de toute exécution musicale grégorienne, et une condition essentielle de la liaison des membres et des périodes.

N'est-ce pas d'ailleurs la nature elle-même qui dans toute musique prescrit ces nuances dynamiques? Le *recto tono* dynamique, — qu'on nous permette cette expression, — n'est pas plus naturel ni plus esthétique que le *recto tono* mélodique, et lorsque celui-ci existe, il est nécessaire de le rythmer, de le nuancer par une gamme d'intensité, qui en voile la monotonie. Il ne s'agit point ici, en effet, de ces nuances expressives que l'exécutant est libre d'admettre ou de négliger; non, il s'agit d'une chose aussi essentielle *dans l'ordre dynamique* que la progression ascendante ou la régression descendante dans l'ordre mélodique. Que cette gamme dynamique vienne à manquer, non seulement la phrase reste froide et plate, mais il lui manque l'unité, il lui manque un air de force,

de santé et de vie : les différentes parties sont mal attachées, mal ajustées, les membres languissant manquent de fermeté, et, dans son ensemble, la mélodie ressemble à ces personnes malingres, sans couleur, qui n'ont pas assez de sang et de vigueur pour soulever leurs membres étiolés.

L'union de l'ordre mélodique et de l'ordre dynamique dans la progression ou la décroissance est donc une *loi naturelle*, une *loi essentielle* à toute parole, à toute mélodie.

Pour indiquer le *crescendo* et le *decrescendo*, nous nous servons, dans cette étude, des signes de la musique moderne, afin de nous faire bien comprendre. Dans un livre pratique, ces signes deviennent inutiles, puisque la montée et la descente mélodiques indiquent suffisamment ces mouvements de la dynamie.

Nous avons dit plus haut, (p. 255) que l'enchaînement des mots se fait dans chaque incise ou membre par la subordination des ictus ou accents métriques à un *accent principal* du membre; il faut ajouter que la liaison des membres entre eux se fait par la subordination de tous les accents des membres, y compris *l'accent principal*, à un *accent général* qui commande tous les accents de la période.

Où sera, dans la période, la place de l'accent général?

En musique moderne, la chose n'est pas facile à fixer, et les meilleurs rythmiciens sont souvent embarrassés. M. Combarieu estime que la place de l'accent principal ne pourrait guère être déterminée que par le goût (op. cit. p. 47).

Bien que cette hésitation ne soit pas rare aussi dans la musique grégorienne, et que le goût ait son rôle dans de nombreuses circonstances, le problème y est plus simple, grâce à la marche naturelle de la mélodie; et il est déjà, pour ainsi dire, résolu par le principe posé dans les lignes précédentes.

Dans le *nombre oratoire*, la place de ces accents souvent est libre, elle peut varier au gré de l'orateur, parce qu'il a le choix de sa mélodie et de toutes ses inflexions de voix; il peut donc, en suivant son goût, ses impressions, en calculant le but qu'il veut atteindre, mettre en lumière tel mot, telle proposition qu'il lui plaira.

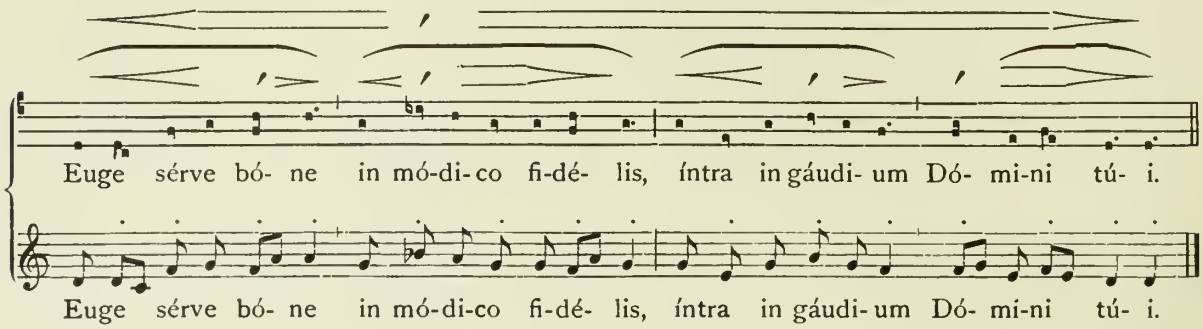
En musique, et surtout dans le chant grégorien, l'exécutant n'a pas la même liberté : le flux et le reflux de la mélodie lui indiquent la place normale, naturelle des accents oratoires, en sorte que, s'il se laisse guider par elle, il fera ces accents comme spontanément.

On peut établir comme règle générale :

1° que *dans chaque membre*, l'accent *principal* correspond au temps composé arsique le plus élevé dans l'échelle des sons, surtout lorsque ce temps composé contient un accent tonique; et même, dans ce dernier cas, il n'y a pas d'hésitation.

2° que *dans chaque phrase*, l'accent *général* est également celui du temps composé le plus aigu de toute la phrase, appuyé sur un accent tonique.

Voici une antienne où ces règles trouvent leur exacte application :



Dans le 1er membre, l'accent *principal* sera sur le *podatus* de *bóne ;*
dans le 2e membre, sur le groupe *módi;*
dans le 3e membre, sur le groupe *g'udi;*
enfin dans le 4e membre, sur le groupe *Dómi;*

Quant à l'*accent général* de toute la phrase, il prend place au 2e membre, sur le groupe *módi*, qui est le temps composé le plus aigu, soutenu par un accent tonique. Le mouvement dynamique général, qui doit embrasser toute la période, devra donc croître depuis le début de l'antienne jusqu'au *si b*, point culminant tant mélodique que dynamique de toute la phrase, puis décroître graduellement en suivant les ondulations mélodiques jusqu'à l'expiration de la période.

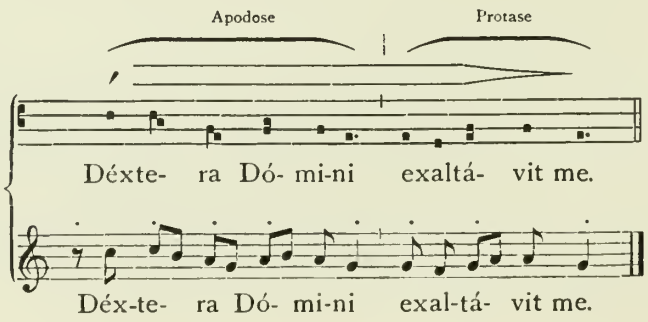
Il ne faut pas confondre l'*accent principal* d'un membre avec l'ictus rythmique.

Rappelons que, pour la clarté de la théorie, nous avons réservé le terme d'*ictus rythmique* aux seuls *touchements* du rythme, c'est-à-dire au premier temps d'un temps composé, temps qui tombe toujours sous notre *point* rythmique : ♪♪ ♪♪♪ ou, si l'on veut, après la barre en musique moderne. | ♪♪ | ♪♪♪ |

Or, l'accent principal d'un membre peut coïncider ou ne pas coïncider avec un ictus rythmique.

Nous avons des exemples de coïncidence dans les quatre accents principaux de l'antienne précédente.

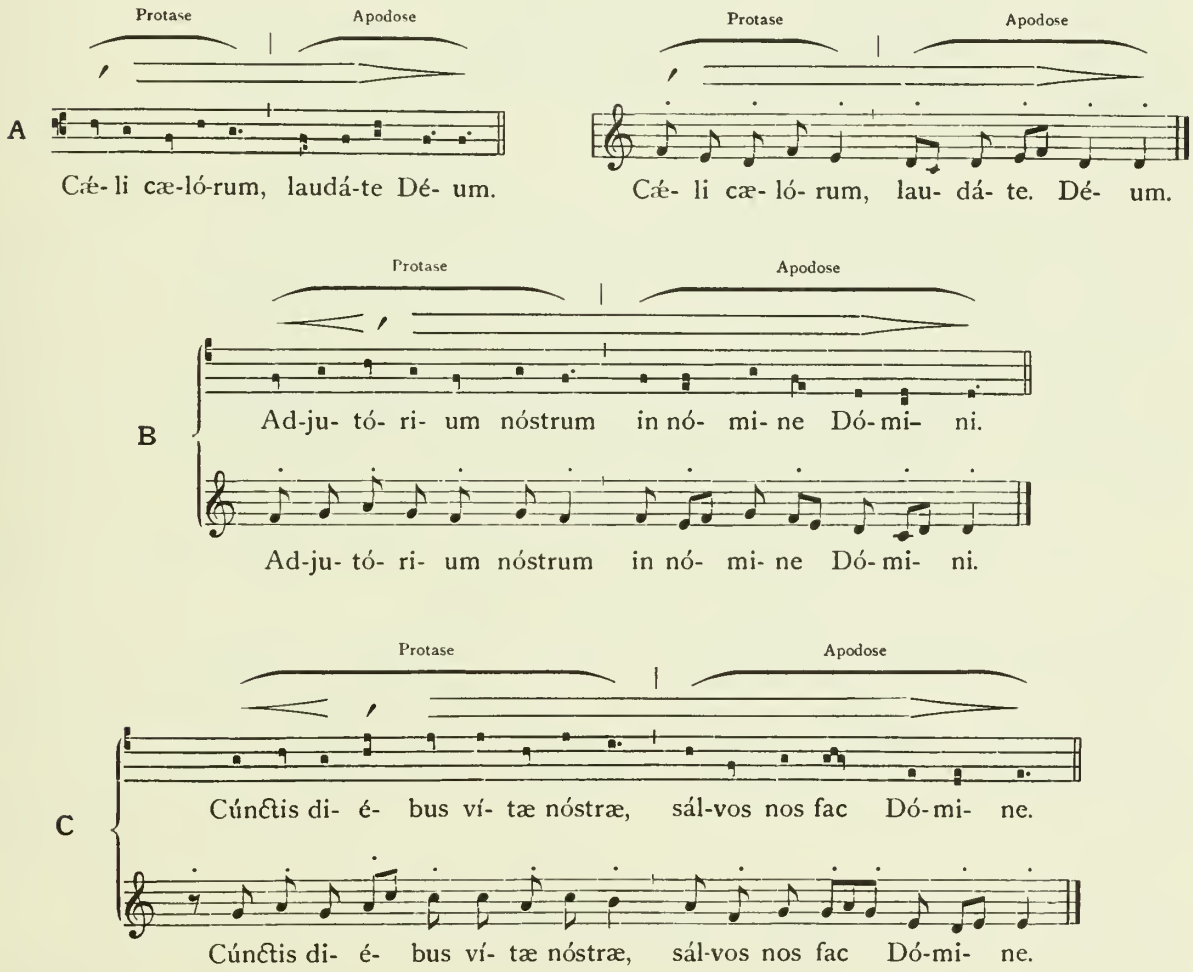
La séparation de l'accent principal et de l'ictus rythmique est au contraire très nette au début de la pièce suivante :



La syllabe *dex* à l'élan, au levé du rythme ne porte pas d'ictus rythmique; ce qui ne l'empêche pas de servir d'*accent principal* au premier membre, et même d'*accent général* pour toute la phrase.

Cet exemple nous montre que si la période est tout entière descendante, ou tout entière montante, on doit toujours appliquer les mêmes principes : l'intensité suit, dans son développement, la progression ou l'abaissement de la mélodie; les accents principaux des membres, les accents généraux des phrases se placent d'après les règles exposées ci-dessus.

Voici encore trois *périodes descendantes* de deux membres :

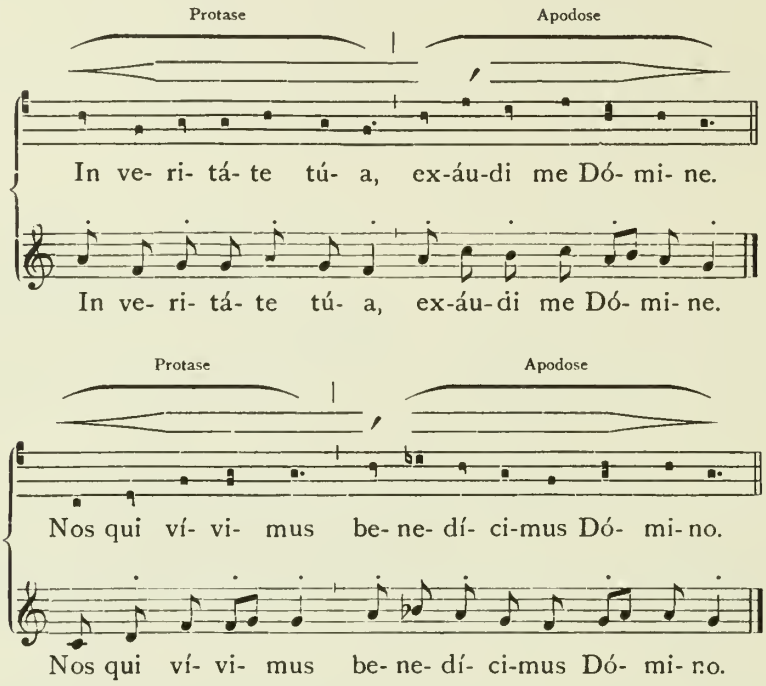


En A, la première note porte l'*accent général*. Il n'est pas nécessaire qu'il soit très fort pour dominer la phrase musicale, contenue, sauf une note, dans l'intervalle d'une tierce. A cette très grande simplicité mélodique doit correspondre une très grande réserve dans la distribution des diverses intensités : la décroissance dynamique sera donc à peine sensible; mais elle devra néanmoins se faire doucement sentir.

En B et C elle sera plus marquée puisque l'ambitus de ces deux mélodies est plus large.

A leur tour, les deux *périodes ascendantes* suivantes seront analysées ainsi :

Lorsque l'apodose est plus élevée que la protase, l'élan mélodique et la progression dynamique se poursuivent jusque dans l'apodose.



Cette distribution de l'intensité dans toute la phrase est très importante, si l'on veut arriver à une exécution intelligente, intelligible et agréable; en un mot, si l'on veut bien *phraser*. C'est l'intensité qui, de concert avec la mélodie et le rythme, fait circuler le mouvement et la vie dans tout l'organisme du membre et de la phrase. C'est elle qui, puissant élément de synthèse, unit toutes les parties en leur donnant cette grâce naturelle, ces mouvements liés et ondulants qui conviennent éminemment à la diction souple et aisée de la mélodie grégorienne. C'est à elle, c'est à la suprématie de chaque accent principal dans l'intérieur du membre, de chaque accent général dans la phrase, qu'il faut attribuer pour une grande part la cohésion, l'unité des multiples éléments, syllabes, mots, membres, phrases, qui composent une mélodie. Supprimez cette variété des accents, aussitôt la vie et l'unité disparaissent pour faire place à la mort et à la dislocation : il n'y a plus ni membres ni phrases, ou si l'on distingue encore ces divisions, elles ne sont plus que des tronçons inanimés. En vain les rythmes enchaînent-ils les mots aux mots, en vain la mélodie déroule-t-elle à travers les membres ses courbes les plus belles, ce n'est pas assez, il faut encore, pour arriver à la vie chaude, vibrante, cette gamme d'intensité, qui s'étend et pénètre dans toutes les parties de la phrase, qui les embrasse, les enveloppe et les lie dans une parfaite unité.

Chose étrange ! quelques-uns, au nom de la nature, ou encore au nom de je ne sais quel hiératisme idéal, ont voulu bannir *cet élément essentiel* de toute mélodie, comme de tout discours. Ils ont voulu introduire ces théories dans la pratique : qu'arrive-t-il? Tous les accents, tous les ictus se succèdent avec une égale force, avec une régularité lourde et froide; on dirait un métronome battant mécaniquement non plus les temps, mais les mots et les mesures. C'est le martellement transporté des notes aux accents. La vie, le naturel et la beauté sont totalement absents d'une telle exécution; l'intelligence du texte elle-même n'est pas sans en souffrir.

D'autres plus habiles évitent ces graves défauts : ils lient les mots, mais leur effort principal consiste, sous prétexte d'éviter l'expression passionnée ou recherchée, à maintenir dans le courant mélodique quel qu'il soit une ligne froide et uniforme d'intensité invariable. Ils prétendent imiter la nature; ils se trompent : en cherchant à être simples et naturels, ils manquent leur but, ils tombent dans le genre précieux, dans une afféterie naïve et maniérée pire que toutes les exagérations auxquelles peut donner lieu la loi dynamique que nous expliquons.

Il faut bien se garder en effet, dans la pratique, de la *moindre exagération :* la douceur, la suavité, le calme inaltérable de la mélodie grégorienne demandent que ces progressions et ces détentes dynamiques soient conduites avec mesure, discrétion, délicatesse. Ici, comme dans tout art, il faut arriver juste. Point de crescendos rapides et éclatants, point de diminuendos subits, jamais une recherche quelconque d'effet, jamais surtout de contrastes proprement dits : des nuances, rien que des nuances, et toutes doivent se lier, se fondre l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel. Quand les modifications dynamiques sont arrivées à lier les mots et les membres, à *phraser*, l'effet est obtenu, il n'y a rien à chercher au delà.

B. Périodes de trois membres.

A ces périodes s'appliquent exactement les principes d'analyse mélodique et dynamique que nous venons d'exposer.

Le premier membre est naturellement toujours protase, le troisième toujours apodose; il ne peut y avoir de difficulté que pour le second : doit-il être considéré comme protase ou comme apodose?

Essayons de répondre à cette question.

M. Combarieu (op. cit. p. 76) nous signale sur ce point une différence importante entre la période oratoire et la période musicale. « Dans la période oratoire, dit-il, l'apodose peut comprendre un nombre indéterminé de kôla; dans la période musicale, elle n'en a jamais qu'un seul. »

Et plus loin : « Il y a des périodes de trois kôla ou d'un plus grand nombre appelées hypermétriques. Entre la protasis et l'apodosis, elles contiennent une phrase intermédiaire, rarement plusieurs; mais cette phrase intermédiaire a toujours la signification rythmique d'une seconde protasis, jamais celle d'une conclusion. »

La période de trois membres serait donc ainsi composée, d'après M. Combarieu :

I. *Protasis* | II. *Protasis* | *Apodosis*

D'ailleurs il continue : « La période composée de quatre kôla, par exemple, doit donc être comprise de la façon suivante :

I. *Protasis* | II. *Protasis* | III. *Protasis* | *Apodosis*

« Au point de vue de l'accentuation une telle période est soumise à une règle qui est appliquée dans le langage oratoire : dans une suite de mots pleins de sens, également forts, qui marquent soit une reprise de la même idée, soit une opposition, les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante. »

Ainsi dans cette phrase de Bossuet : « *Une grande reine,* | *fille, femme, mère de rois si puissants* | *et souveraine de trois royaumes...* » De même dans la période musicale de plusieurs membres, le crescendo de la première protase s'accentue dans les suivantes jusqu'au kôlon final. »

Ces divisions exposées par ce grave auteur sont-elles applicables à la musique grégorienne?

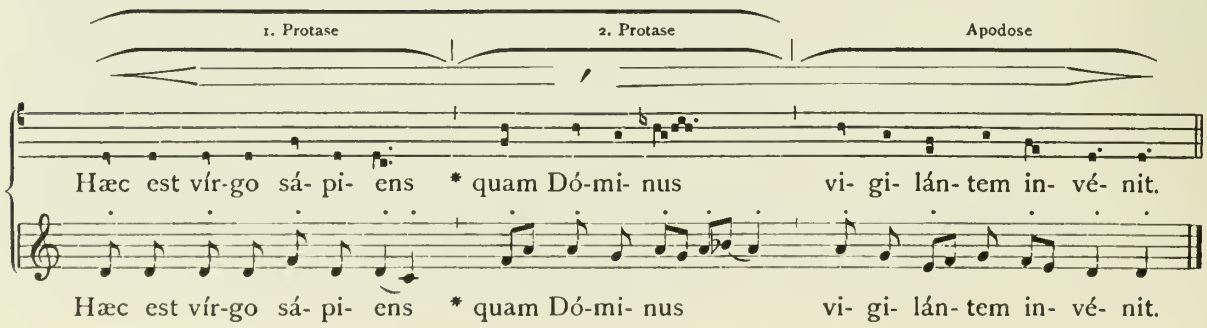
Oui, toutes les fois que la marche mélodique est ascendante jusqu'au dernier kôlon exclusivement, et ce cas se présente souvent dans nos mélodies; non, quand elle est descendante dès le second membre.

Aussi nous n'oserions pas dire que dans la période grégorienne l'apodose ne peut avoir qu'un seul membre. Nous serions portés à rattacher la période musicale grégorienne à la période oratoire sur laquelle elle est calquée, et où l'apodose peut comprendre un nombre de membres indéterminé.

En règle générale, nous attribuerions à la *protase* tout ce qui est début, élan, gradation mélodique et dynamique : car la protase est, pour ainsi dire, la grande arsis de la phrase; et nous donnerions à l'*apodose* tout ce qui est déclin, détente, tout ce qui annonce, prépare, amène le repos et la conclusion; car l'apodose peut être considérée comme la grande thésis de la phrase.

Passons aux exemples :

Si le second membre est en gradation mélodique et partant dynamique, sur le premier, nous le donnons à la protase, et il contient l'accent général. C'est tout à fait la période musicale telle que la comprend M. Combarieu.



1. Protase | 2. Protase | Apodose

In týmpa-no et chó- ro, * in chór-dis et ór-ga-no lau-dá- te Dé- um.

In týmpa-no et chó- ro, * in chór-dis et ór-ga-no lau-dá- te Dé- um.

1. Protase | 2. Protase | Apodose

Tamquam spón-sus * Dó-mi- nus pro- cé- dens de thá- la- mo sú- o.

Tamquam spón-sus * Dó-mi- nus pro- cé- dens de thá- la- mo sú- o.

1. Protase | 2. Protase | Apodose

Suscé-pi-mus Dé- us * mi-sé-ri-córdi- am tú- am in mé-di- o témpli tú- i.

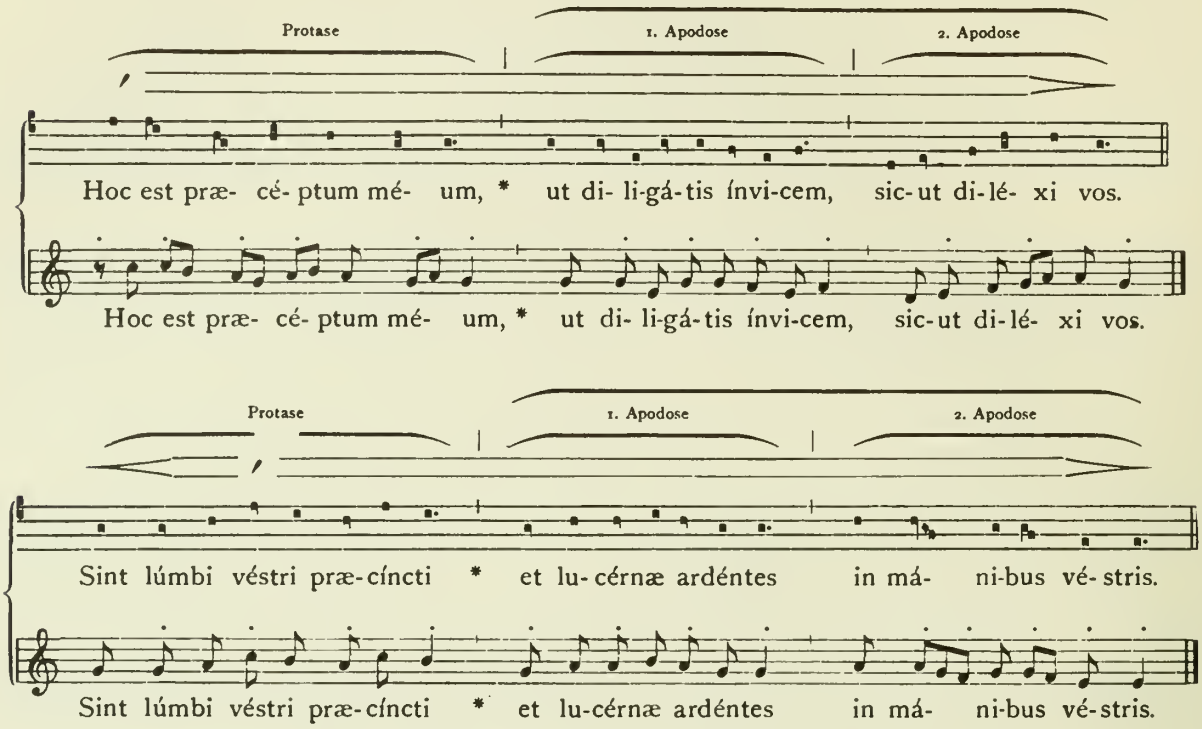
Suscé-pi-mus Dé- us * mi-sé-ri-córdi- am tú- am in mé-di- o témpli tú- i.

Si le deuxième membre est moins élevé que le premier, on peut le considérer comme une annonce, un commencement de la conclusion. C'est alors une première apodose : l'accent général se trouve à l'intérieur de la protase.

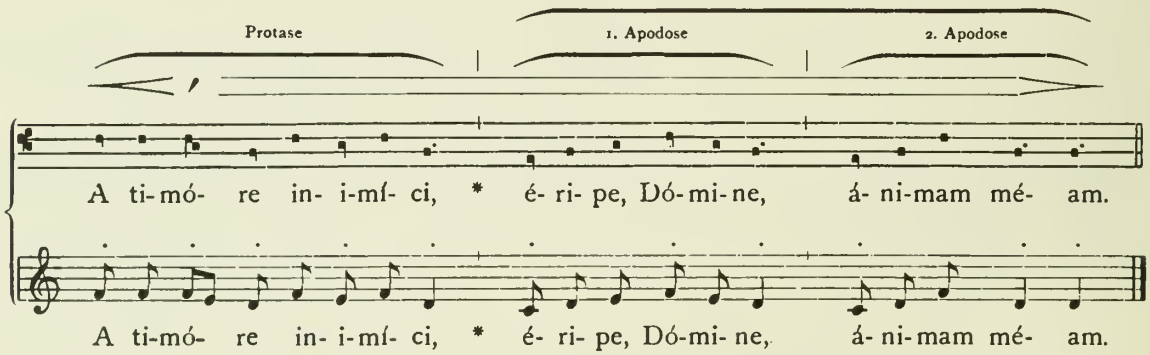
Protase | 1. Apodose | 2. Apodose

Ecce an- cíl- la Dó- mi-ni * fí- at mí- hi se-cúndum vér-bum tú- um.

Ecce an- cíl- la Dó- mi-ni * fí- at mí- hi se-cúndum vér- bum tú- um.



La première apodose de l'exemple suivant est indécise; on pourrait peut-être la considérer comme deuxième protase.



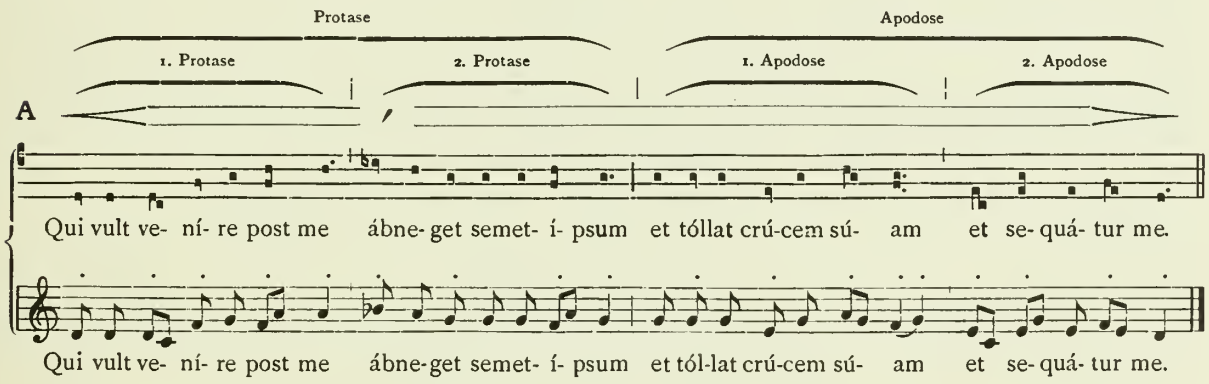
Peu importe, après tout, que le membre central soit nommé protase ou apodose; ce qui est décisif pour la liaison des membres et l'unité de la phrase, ce sont les progressions dynamiques indiquées par les crescendos et les decrescendos au-dessus des portées.

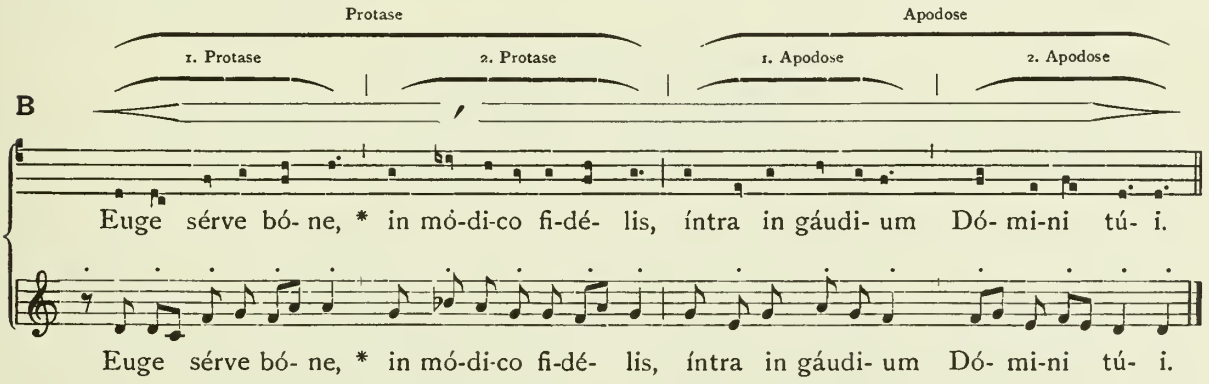
C. *Périodes de quatre membres.*

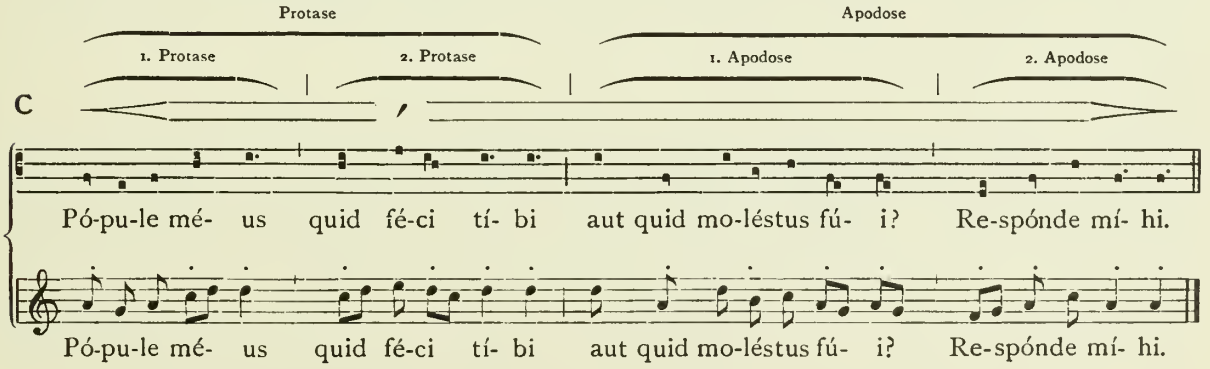
Pour les périodes de quatre membres le principe est toujours le même : *à la protase,* tout ce qui est élan, montée, effort dans la mélodie; le premier membre toujours, le second et même le troisième en feront partie suivant les cas.

A l'apodose au contraire, tout ce qui est déclin, détente, affaiblissement; le dernier membre toujours, et, en remontant, le deuxième et même le troisième suivant les circonstances en feront partie.

1° Si la progression mélodique et dynamique se fait sentir dans les deux premiers membres, et que l'accent général se trouve dans le deuxième, tous deux seront considérés comme protases, lors même que la détente commencerait à se faire sentir vers le milieu du second membre comme dans les exemples A et B ci-dessous. Le troisième et le quatrième membre seront des apodoses.

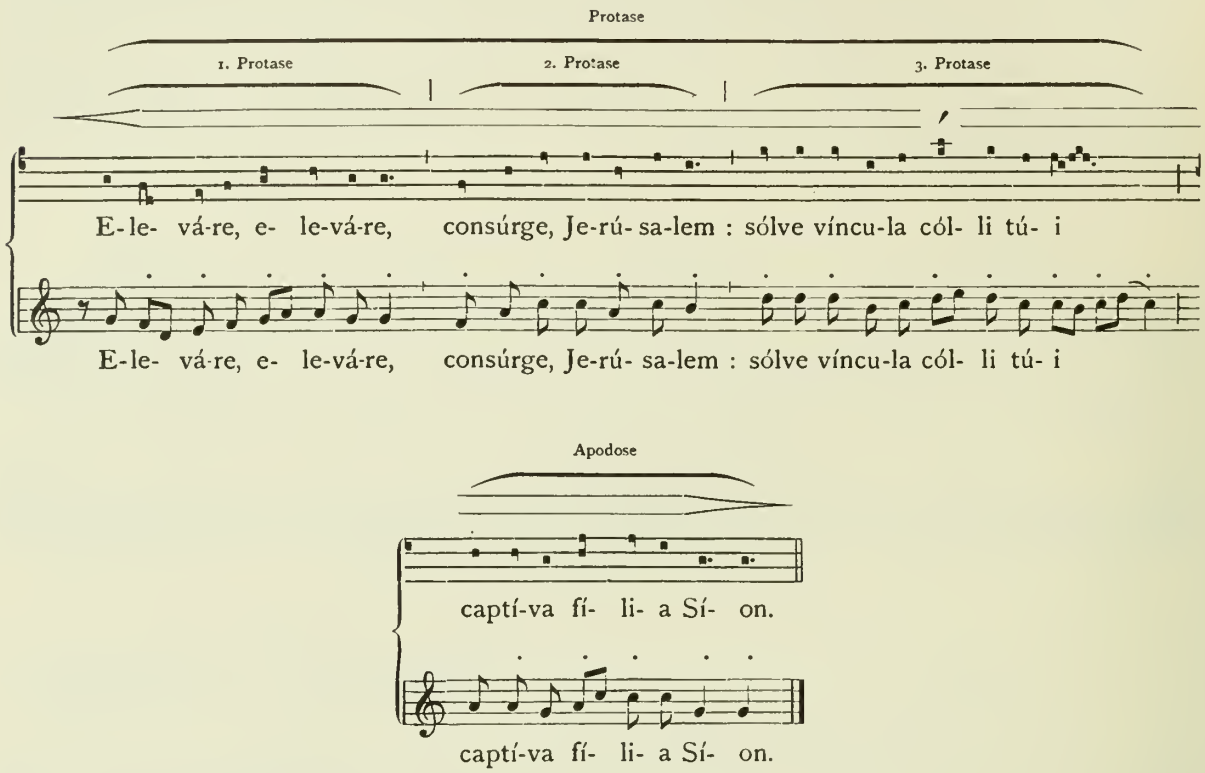






2° Mais souvent il arrive que l'élan mélodique n'est point épuisé au deuxième membre et qu'il se poursuit progressivement jusque dans le troisième où se trouve l'accent général

qui, de ce sommet, domine les deux versants de la mélodie. Dans ce cas, les trois premiers membres appartiennent à l'élan, à l'arsis, à la protase de la phrase ; le dernier au repos, à la thésis, à l'apodose ou conclusion.

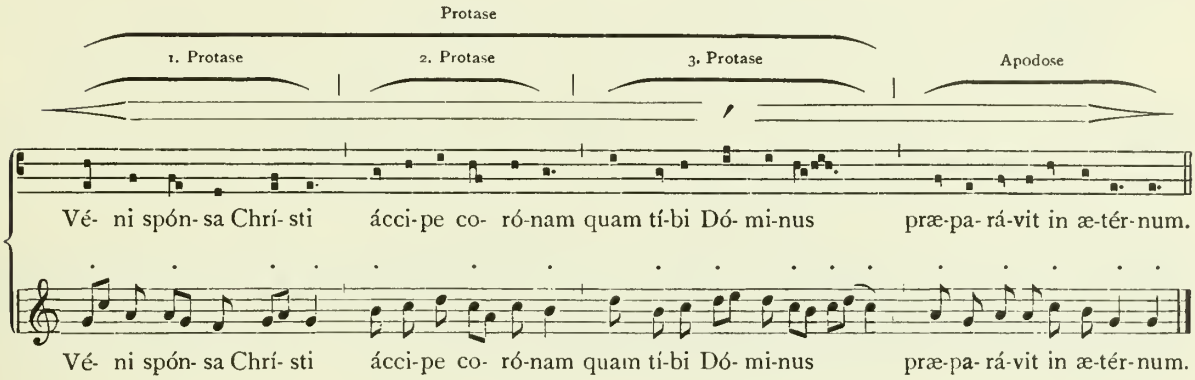


On reconnaîtra ici la forme périodique oratoire et musicale dont nous parlait M. Combarieu, dans laquelle les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante. Il suffit de lire le texte pour sentir les appels de plus en plus pressants à Jérusalem : *Elevare... consurge... solve...*, ce que la cantilène a fort bien rendu par une progression mélodique et dynamique qui ne s'arrête qu'après le dernier et le plus puissant de ces appels.

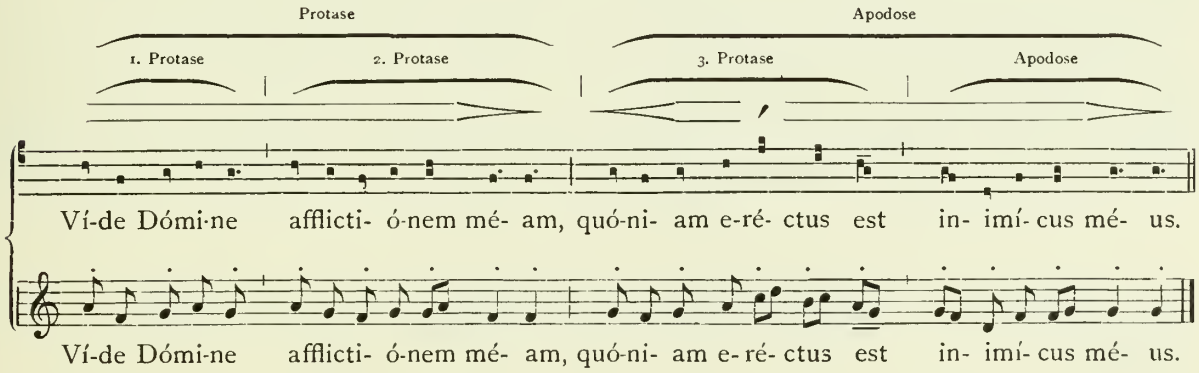
Notre Antiphonaire après *Jerusalem* porte une grande barre. Or, la Préface du *Liber Gradualis* dit : « *Si distinctio sit major, id est hoc signo notata* ‖ *fit longior mora cum plena respiratione.* » Appliquer ici cette règle, serait un contre-sens mélodique ; l'interprétation que nous venons de donner le prouve surabondamment.

Mais les deux-points qui se trouvent dans le texte !... — Qu'importe ? le compositeur ne s'en est pas préoccupé ; il a eu raison. Il s'est laissé entraîner par les paroles, et, d'un seul jet mélodique, il est arrivé au sommet de sa cantilène. Faisons comme lui, exécutons comme il a senti, comme il a compris, et non comme le typographe a ponctué. La mélodie n'est pas l'esclave du texte, encore moins de l'imprimeur.

Autre exemple du même genre :



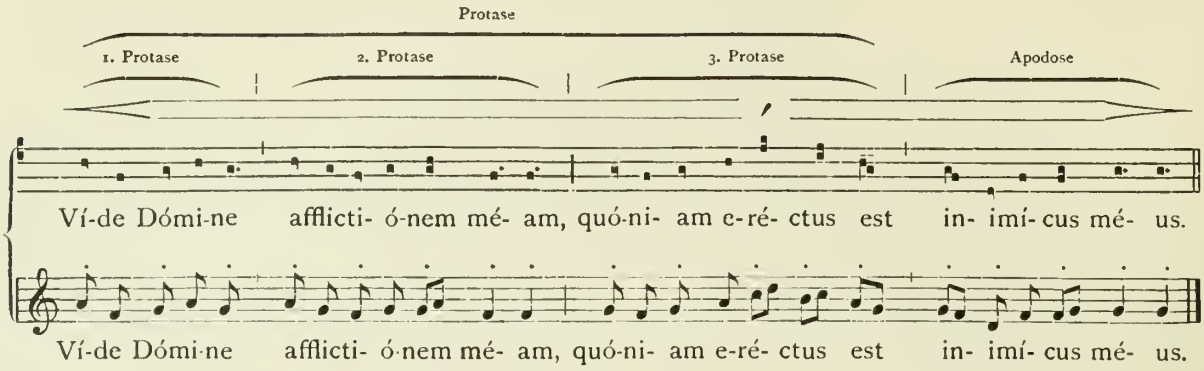
3° Cette disposition du crescendo se développant dans les trois premiers membres est applicable à un grand nombre d'antiennes. Toutefois la mélodie jouit d'une telle liberté dans sa marche, que sa conformation laisse place, dans certains cas, à plusieurs interprétations également bonnes, lorsque, par exemple, au deuxième membre se trouve une cadence bien marquée qui peut être regardée comme une interruption, une fin, dans le dessin mélodique. Ainsi :



Les deux premiers membres sont assimilés à une petite phrase composée de deux petits membres ou incises, dont le premier peut être envisagé comme protase, le second comme apodose; même division pour les deux derniers membres. La marche dynamique est indiquée par les soufflets. L'accent général est au troisième membre, sur la syllabe *re* de *eréctus*.

Une autre analyse est possible. Si nous considérons en eux-mêmes, indépendamment de la suite, les deux premiers membres, nous reconnaîtrons que l'accent mélodique est nul. La cantilène consiste dans une ondulation plus rythmique que mélodique sur la tierce *fa-la;* elle ne se décide à monter qu'au troisième membre. Or, cette progression peut être

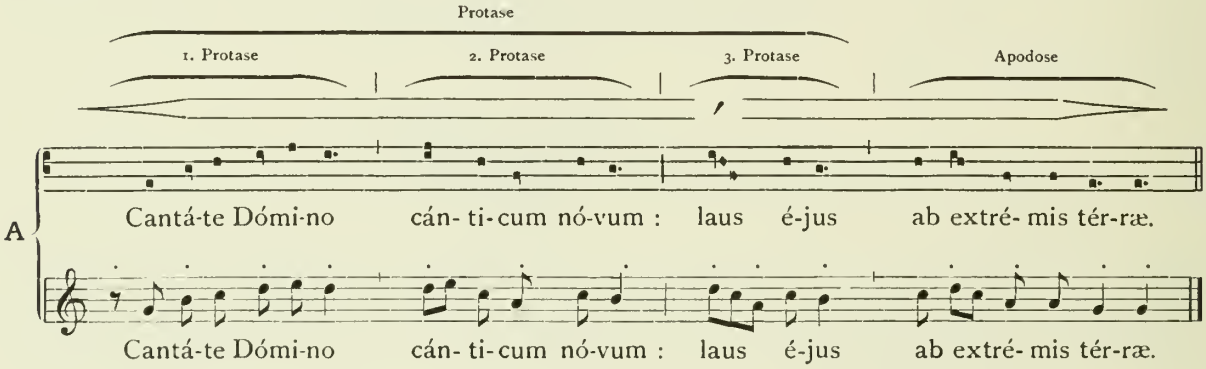
préparée par un léger *crescendo* sur le second membre, et nous revenons ainsi à la règle générale.



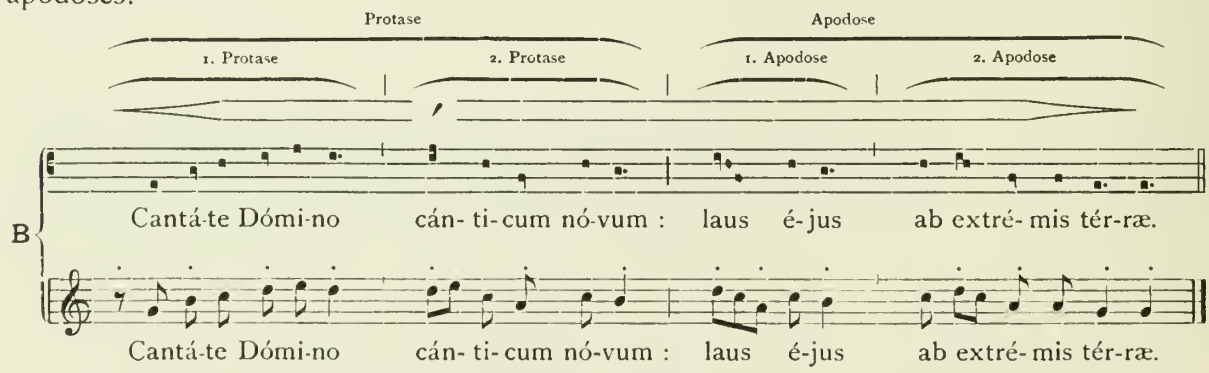
Il peut arriver encore que les accents principaux des deuxième et troisième membres se trouvent sur le même degré de l'échelle. Lequel alors est l'accent général de la phrase?

Ce choix est laissé au goût de l'exécutant si la notation n'indique rien.

Si le crescendo se poursuit jusqu'au troisième membre (A) (antienne *Cantáte* ci-dessous), l'accent général sera sur *laus* et les trois premiers membres seront des protases.



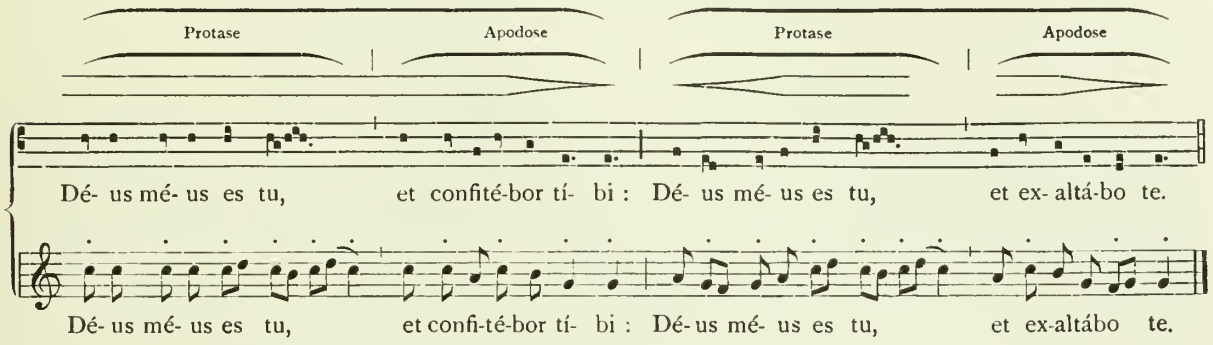
Si le crescendo s'arrête au second membre (B), dans la même antienne, l'accent général s'appuiera sur Can*ticum*, et la phrase se divisera en deux protases et deux apodoses.

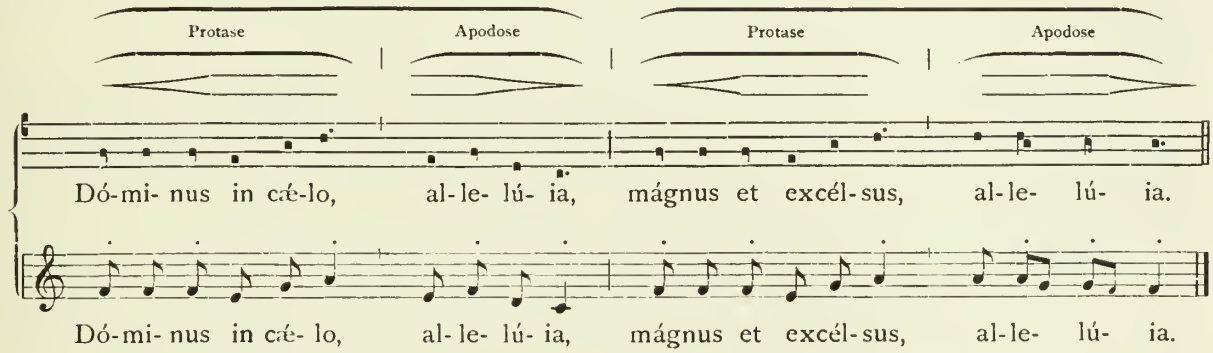


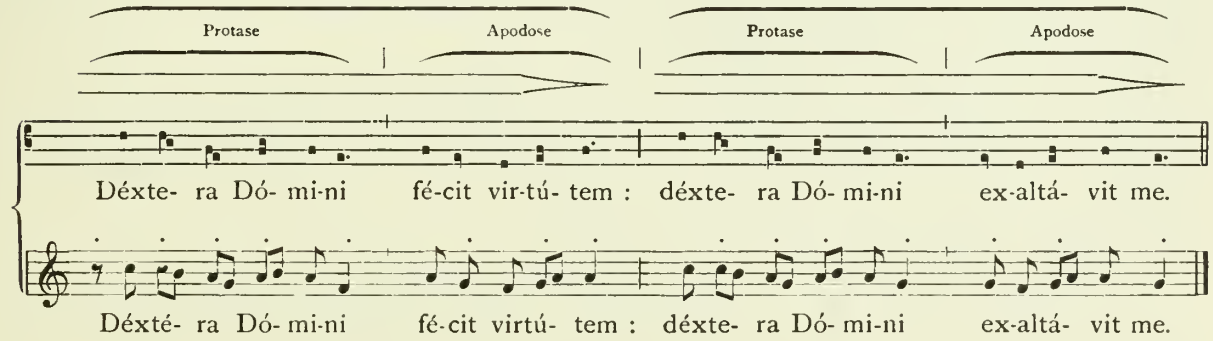
Pour cette antienne, nous préférons B, parce que le troisième membre n'est que la répétition du deuxième.

4° Certaines antiennes de quatre membres se divisent en deux parties rythmiques et mélodiques très distinctes, dont les mouvements montants et descendants sont des plus variés. Ces antiennes n'ont pas besoin d'accent général; les deux parties se tiennent par les liens de la répétition ou de l'imitation mélodiques et de la proportion rythmique.

En voici quelques exemples :







Le lien des *proportions numériques* entre les membres.

Il nous reste à examiner un *troisième lien* dans la construction de la période oratoire et musicale; nous voulons parler de la proportion numérique (*in numero vocum*) des membres entre eux.

Il ne suffit pas, en effet, de diviser une période en incises et en membres, il faut encore, pour charmer l'oreille, pour constituer la période dans son unité, que ces divisions soient proportionnées entre elles, et en rapports harmonieux avec la phrase entière.

Ce sont ces proportions harmonieuses et larges des membres que l'oreille saisit avec le plus de facilité, et qui se présentent à l'intelligence avec le plus de netteté.

M. Gevaert (*Mélopée antique*, p. 133) dit que « le chant latin des psaumes et des « antiennes possède pour *unique élément* de rythme la périodicité des repos de la voix, en « d'autres termes, une symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de « la mélodie. »

Cela n'est pas exact, nous le savons déjà, puisque nous avons vu la proportion sous toutes ses formes, égale, double, triple, etc., pénétrer au centre des membres, des incises, des mots, pour les soumettre à ses lois. La vérité, c'est que la proportion juste, harmonieuse, entre les divers membres de la mélodie est la *loi principale du nombre musical grégorien,* comme elle la *loi capitale du nombre oratoire*, ce qui n'exclut nullement une harmonieuse proportion entre les parties plus petites à l'intérieur des membres, telles que notes, mesures. Le nombre oratoire cicéronien, avec toute sa liberté de composition, a pour base les pieds métriques. Le nombre grégorien, sans perdre sa liberté d'allure, peut bien s'appuyer sur les rythmes binaires et ternaires.

La proportion qui convient à la période grégorienne n'est point cette proportion artificielle de la versification métrique ou tonique, ou de la musique moderne, mais la proportion libre, naturelle si bien décrite par Cicéron pour le nombre oratoire, et par Guy pour le nombre musical.

« Ce nombre, dit Cicéron, repose sur une mesure déterminée, non par des règles fixes, mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe. Celle-ci contient naturellement en elle-même la nature des sons : elle juge de ce qui est trop long ou trop court. Pour ne point tromper son attente, chaque division doit être contenue dans certaines limites. Se tenir en deçà ou aller au delà, c'est blesser l'oreille, en la frustrant du plaisir auquel elle a droit. »[1] (*Mélodies grég.* p. 179).

Tout cela s'applique exactement au *nombre musical*, ainsi qu'on peut le voir au chapitre XV du Micrologue de Guy. M. Gontier et Dom J. Pothier ont donné de ce chapitre un commentaire très attaqué, jamais réfuté. Nous y renvoyons en attendant que nous parlions ailleurs plus au long de ce chapitre.

Nous nous bornerons ici à résumer brièvement la doctrine de ces deux auteurs.

« Guy nous a déjà parlé des divisions du chant : syllabes musicales, neumes ou distinctions. Il fait remarquer que ces divisions, surtout les distinctions ou neumes, dont l'heureuse variété n'empêche pas la régularité, doivent, pour plaire au goût et à la raison,

(1) « Aures enim vel animus aurium nuncio naturalem quemdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora indicat, et perfecta ac moderata semper exspectat : mutila sentit quædam et quasi decurtata : quibus tamquam debito fraudetur, offenditur : productiora alia et quasi immoderatius excurrentia quae magis etiam aspernantur aures. » (Cic. Or. LIII.)

avoir entre elles un rapport de similitude. *Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant.* » (Les Mél. Grég. p. 181.)

En quoi consiste cette similitude?

Elle repose sur quatre sortes de relations :

1) celle du nombre des sons, } ordre quantitatif.
2) celle des pauses, }
3) celle des intervalles, } ordre mélodique.
4) celle des cadences. }

Les deux premières relations appartiennent à l'ordre *quantitatif*, les deux dernières à l'ordre *mélodique :* nous avons parlé des pauses et de leur proportion; il s'agit ici du *nombre des sons.*

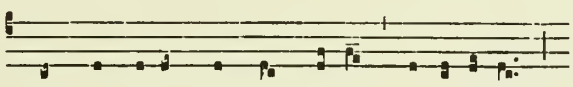
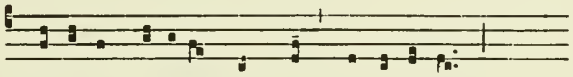
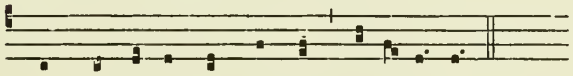
Avec Guy et ses commentateurs, il faut distinguer deux sortes de chants :

les chants *quasi métriques (metrici, procurati).*
les chants *quasi prosaïques (prosaici).*

Chants quasi métriques. « Quand les divisions sont semblables (ou à peu près)... surtout sous le rapport de la longueur des membres et sous celui des pauses qui servent à les distinguer, on obtient des chants qui peuvent être appelés métriques par analogie. *Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur.* Les membres ou les distinctions qui partagent le chant ne sont pas des vers, mais imitent les vers : *quasi versus,* nous ne les scandons point, il semble seulement que nous les scandions, *scandere videamur.* » (Mél. Grég., p. 186.)

Cantus procurati, dit de son côté Aribon, *quos metricos dicere possumus,* qui ne sont pas métriques, mais que nous pouvons comparer aux vers et appeler métriques, car dans ces chants on peut en quelque sorte mesurer les distinctions, *quæ omnes pene sunt commensurabiles.*

Et dans ces chants quasi métriques, il donne comme exemple un Répons : *Ecce nunc tempus,* et une antienne. Voici cette dernière avec ses trois membres à peu près égaux.

	Syllabes	*Notes*	*Temps*
		20	22
Non vos re-línquam órphanos, alle-lú-ia.	12		
		21	23
Vado, et véni-am ad vos, alle-lú-ia	12		
		17	19
et gaudé-bit cor véstrum, alle-lú-ia.	11		

Et pour bien montrer qu'il y a *analogie* seulement, ou *similitude*, et que la proportion entre les membres appartient au genre rythmique libre, Aribon emprunte une comparaison au *nombre oratoire :* « Cette proportion, dit-il, est dans le chant ce qu'est dans le discours la figure nommée *compar* chez les rhéteurs, qui consiste en ce que les membres ont un nombre *à peu près égal* de syllabes. *Talis consideratio similis est rhetorico colori qui* compar [1] *dicitur, quæ constat fere ex pari numero syllabarum*». (G. Script. II, p. 227.)

Le texte liturgique se prêtait souvent à cette harmonieuse symétrie. Gontier (Méthode, p. 108) fait remarquer avec raison que l'on modifiait les textes des Livres Saints pour leur donner cette proportion métrique. Cette intention est évidente dans un grand nombre d'antiennes. Cet auteur en cite quelques exemples :

I.	Sacérdos et póntifex	7 syll.	IV.	Tu es pastor óvium,	7 syll.
	et virtútum cpifex,	7 »		Princeps Apostolórum :	7 »
	Pastor bone in pópulo,	8 »		tibi tráditæ sunt	6 »
	ora pro nobis Dóminum.	8 »		claves regni cælórum.	7 »
II.	Ego sum pastor bonus	7 syll.	V.	Ancilla dicit Petro :	7 syll.
	qui pasco oves meas,	7 »		vere tu ex illis es,	7 »
	et pro óvibus meis	7 »		nam et loquéla tua	7 »
	pono ánimam meam.	7 »		manifféstum te facit.	7 »
III.	O Crux benedícta,	6 syll.	VI.	O Crucis victória	7 »
	quæ sola fuísti digna,	8 »		et admirábile signum,	8 »
	portáre regem cælórum,	8 »		in cælésti cúria	7 »
	et Dóminum, allelúia.	8 »		fac nos captáre triúmphum.	8 »

Avec des textes aussi réguliers, aussi soignés, *procurati* (*accurati*), il est facile d'obtenir dans la mélodie une proportion quasi métrique et harmonieuse.

Plût à Dieu que les offices de nos Propres modernes fussent ainsi composés, ils ne mettraient pas à la torture les pauvres compositeurs chargés d'y adapter des cantilènes.

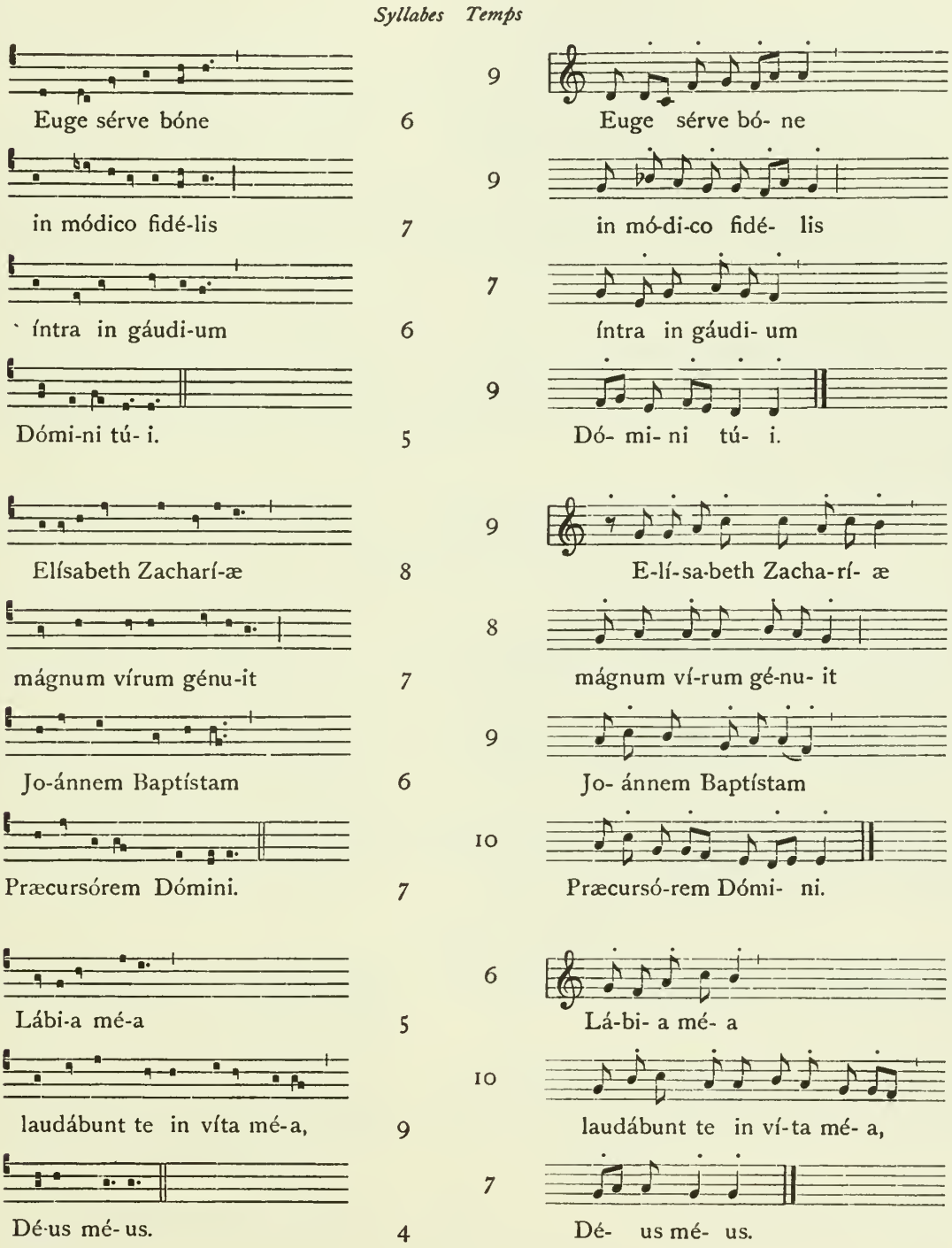
Il n'est pas du reste nécessaire que les textes soient aussi réguliers que ceux que nous venons de voir. Aribon cite comme exemple de chant *métrique* ce Répons que nous serions bien tentés de prendre pour un chant *prosaïque :*

1re Distinction :	Ecce nunc tempus acceptábile,	10 syllabes.
2e »	ecce nunc dies salútis :	8 »
3e »	commendémus nosmetípsos	8 »
4e »	in multa patiéntia,	8 »
5e »	in jejúniis multis,	7 »
6e »	per arma justítiæ	7 »
7e »	virtútis Dei.	5 »

D. Pothier, de son côté, présente un certain nombre d'antiennes appelées métriques, « qui toutes se divisent en quatre neumes ou membres d'une longueur proportionnelle, à

(1) Cic. *ad Herenn.* lib. IV, 20.

la façon d'une strophe de quatre vers. » (*Mél. grég.*, p. 186.) Cette coupe d'antiennes, ainsi que le fait remarquer M. Gevaert (*Mél. antique*, p. 136) rappelle le distique élégiaque.



Tels sont les chants métriques.

Chants quasi prosaïques. — Guy fait remarquer que tous les chants ne sont pas aussi soignés; il y a, dit-il, des chants *quasi prosaïques, qui hæc minus observant*, qui, sans

oublier les lois de la proportion, les observent moins. Dans ces chants, les distinctions et les membres plus longs ou plus courts se trouvent mélangés un peu au hasard, sans discernement, ce qui n'empêche pas certains de ces chants quasi prosaïques d'être très harmonieux.

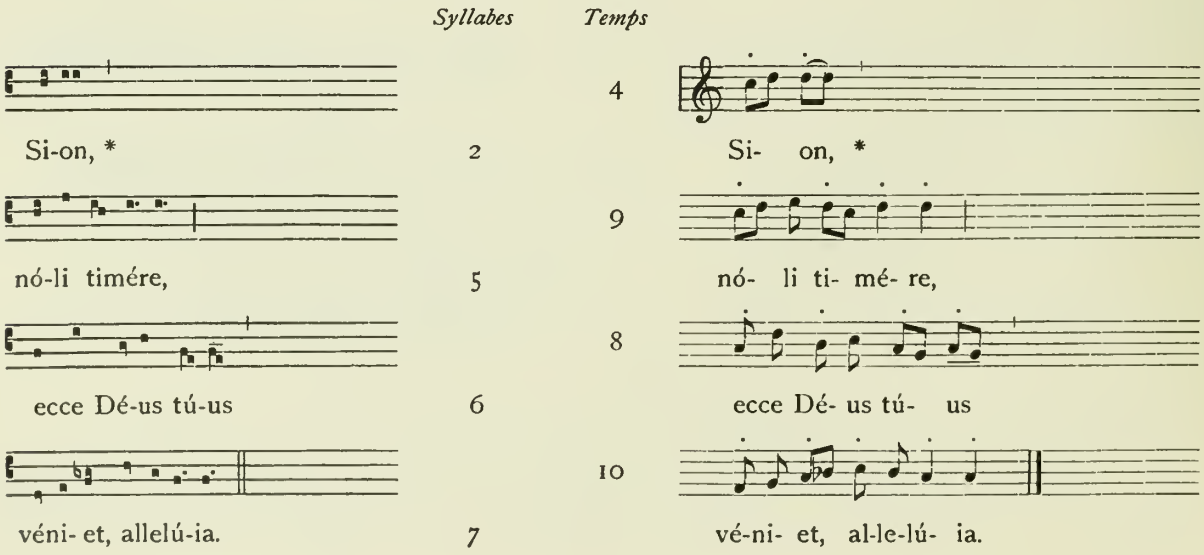
Il faut bien le remarquer en effet, la *proportion* est *essentielle* au nombre oratoire comme au nombre musical, mais non la proportion *égale* des membres.

Cicéron, qui pose en principe l'égalité des membres (*ad Herenn.* IV. 20), admet cependant très bien la variété. Ainsi, quand il parle des incises (*Or.* LXVII) : « Rien ne porte coup avec plus de force et plus de sureté que ces incises de deux ou trois mots, quelquefois d'un seul, flanquées de loin en loin par des périodes nombreuses dont ou varie les chutes. »

Il est une inégalité harmonieuse admise par le nombre oratoire et le nombre grégorien. La poésie elle-même nous offre ce genre de variété : le poète lyrique mêle les grands vers aux petits. Le bon La Fontaine a usé mille fois de ce procédé avec une grâce sans égale. Citons au hasard :

Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais	12 syllabes.
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle	12 »
Que celle	2 »
De cette paix,	4 »
Et ce m'est une double joie	8 »
De la tenir de toi. Je vois deux lévriers	12 »
Qui, je m'assure, sont courriers	8 »
Que pour ce sujet on envoie.	8 »
etc...	

Ainsi fait le compositeur grégorien, guidé d'ailleurs par les textes qui lui sont imposés. Telles les antiennes suivantes :



Syllabes Temps

Dómine, * 3 — 5 Dómi- ne, *

salva nos, per-ímus : 6 — 9 salva nos, per- í- mus :

ímpera, 3 — 4 ímpe-ra,

et fac Dé-us tranquilli-tá-tem. 9 — 14 et fac Dé- us tranquil-li- tá- tem.

Vídens Dóminus 5 — 6 Ví-dens Dómi-nus

fléntes soróres Lázari ad monuméntum, 13 — 15 fléntes so-ró- res Lá-za- ri ad mo-numén- tum,

lacrimátus est coram Judæ-is et clamábat :[1] 14 — 18 lacrimá- tus est co-ram Judæ- is, et clamá- bat :[1]

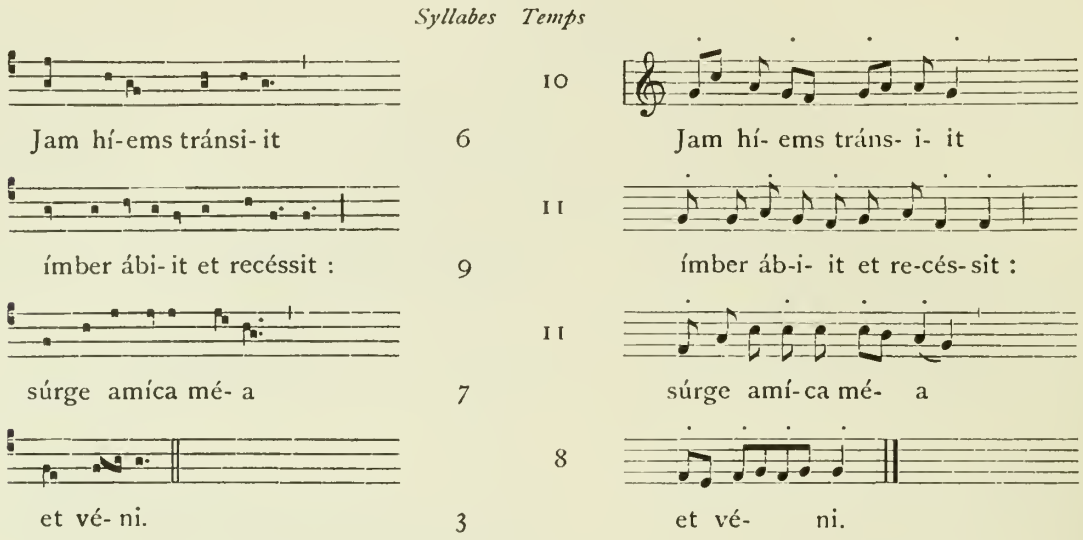
Láza-re, véni fo-ras : 7 — 14 Lá-za- re, vé-ni fo- ras :

et pródi- it ligátis mánibus et pédibus, 14 — 22 et pród- i- it li-gá-tis má-ni-bus et pé- dibus,

qui fú-e-rat quatridu-ánus mórtu- us. 12 — 24 qui fú- e- rat quatri-du- á- nus mór- tu- us.

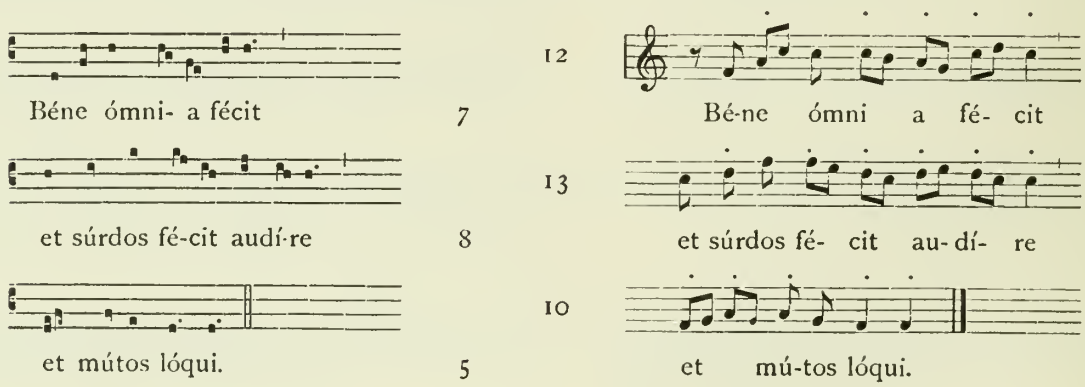
Quelquefois le compositeur grégorien, désireux de donner à ses phrases une proportion plus égale, se sert de la musique pour allonger un membre trop court; ainsi au quatrième membre de cette antienne :

(1) Nous prenons le texte littéraire des manuscrits.



Voilà une antienne qui, au point de vue littéraire, est plutôt prosaïque, le nombre des syllabes l'indique; mais au point de vue musical, elle est plutôt métrique, les trois premiers membres ont dix ou onze temps; le dernier n'en a que huit, mais avec le *ritenuto* qui affecte ce membre, il atteint presque aux dix temps.

La même intention d'allongement et de proportion se trahit dans l'antienne :



On peut dire que, dans l'immense majorité des pièces grégoriennes, le compositeur s'essaie à parvenir à la correspondance approximative de longueur entre les membres de phrase.

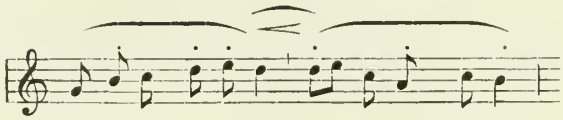
Le *lien d'articulation.*

Outre ces liens mélodique, dynamique et proportionnel que nous venons d'expliquer, il en existe un autre que nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'il soit moins important; c'est le lien d'articulation, ainsi appelé parce que son action se fait sentir entre *les incises et les membres,* au point précis de leur jointure.

En effet, entre chaque membre, la *mora vocis* elle-même sert de liaison, surtout la *mora vocis* sans respiration.

Prenons un exemple :

Cantáte Dómino cánticum nóvum



Cantá-te Dómi-no cán- ti-cum nó-vum

La petite barre après *Dómino* n'indique pas nécessairement une respiration ; et ici la brièveté des deux incises la rend inutile. C'est dans ce cas surtout que la prolongation de la dernière note produit une liaison très intime entre les deux membres.

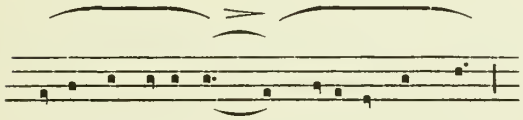
Voici comment :

Pour bien exécuter cette note prolongée par la *mora vocis,* il faut se rappeler qu'elle remplit deux rôles : elle *termine* un membre, elle *conduit* au suivant : c'est elle qui transmet la vie d'un membre à l'autre ; le courant vital de la mélodie et du rythme passe par elle ; elle doit s'en ressentir, il ne faut donc pas l'exécuter froidement sous le beau prétexte qu'elle n'est qu'une tenue de la voix.

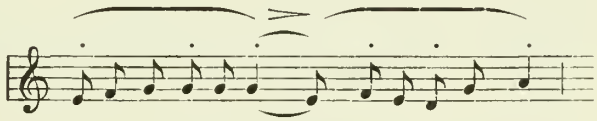
Elle termine un membre et doit, à ce titre, être doucement déposée et procurer le sentiment du repos ; mais, à peine s'est-elle posée *qu'elle tend au membre suivant.* Si elle veut y arriver sans secousse, si elle veut donner du lié, du moelleux, à cette transition d'un membre à l'autre, elle doit la préparer en s'adaptant au début du nouveau membre, en prendre, pour ainsi dire, d'avance la couleur, la physionomie.

La fin de la *mora vocis* sera donc en rapport avec la force dynamique, avec la valeur de la première note du début ; elle doit se fondre avec elle, s'adapter à elle.

Si le nouveau membre commence par une note forte, la tenue de la voix se terminera par un léger crescendo, comme dans *Cantáte Dómino* ; s'il commence par une note faible, la tenue s'y adaptera doucement par un léger et délicat decrescendo :



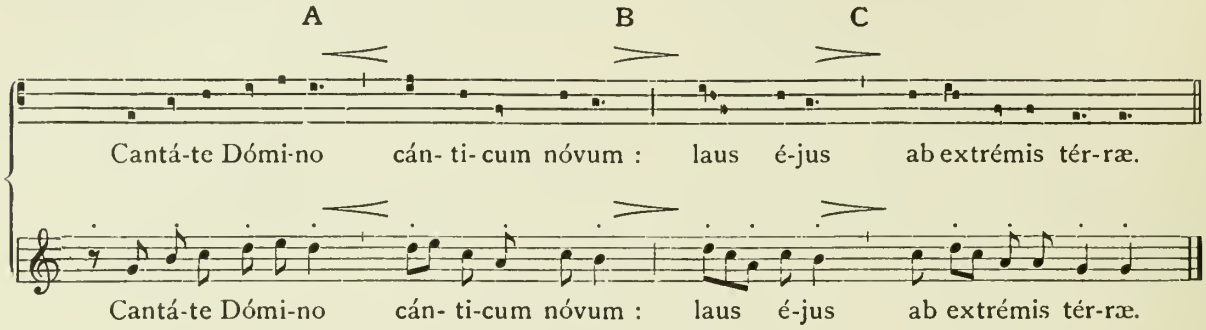
et incarnátus est de Spíri-tu Sáncto



et incarná-tus est de Spí- ri-tu Sáncto

Ces nuances très délicates de crescendo et de decrescendo peuvent être comparées à l'huile qui diminue les frottements entre les rouages de la machine, ou encore à la synovie, cette huile vivante qui adoucit et favorise le jeu de nos membres : elles lubréfient les extrémités des membres mélodiques et leur permettent de glisser l'un sur l'autre avec naturel et douceur.

Cette règle vaut principalement pour les *moræ vocis sine respiratione :* les membres plus importants ne l'admettent pas aussi facilement, et souvent les deux temps de la *mora* doivent être donnés tout entiers, — sauf l'instant de la respiration — à la thésis. Il en résulte que les nuances indiquées ci-dessus ne sont plus de mise. La *mora distingue* alors plus qu'elle ne *lie* (dans le premier cas elle *liait* plus qu'elle ne *distinguait*), bien que là même elle soit encore un moyen de liaison, mais moins puissant, moins efficace.

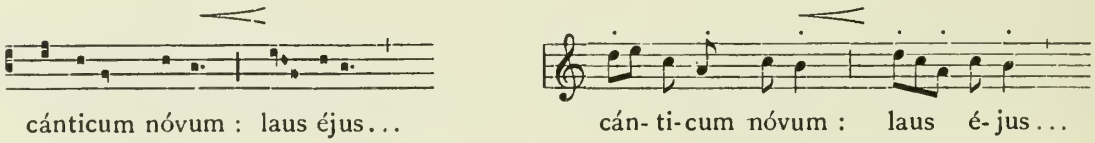


L'exemple *Cantáte* nous donne précisément les trois manières d'exécuter les *moræ vocis*.

A. *Dómino : mora* sans respiration avec très léger crescendo préparant l'accent de *cánticum ;*

B. *Nóvum :* cadence un peu plus importante avec respiration; le temps composé binaire tout entier sera faible et thétique : respiration sur la valeur du point.

Si l'on voulait chanter cette antienne sans respiration à cet endroit, on pourrait très bien, sur la syllabe *vum* après la thésis, préparer l'accent de *laus* par un léger crescendo :

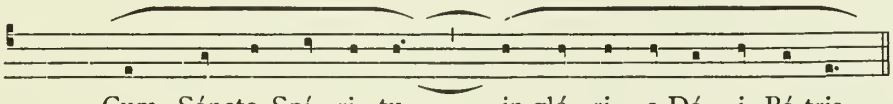


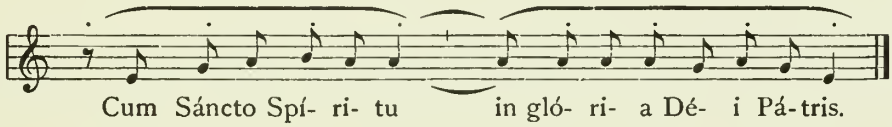
C. *Éjus : mora* sans respiration avec decrescendo final conduisant doucement à la syllabe faible *ab* du membre suivant.

Jonction de deux membres par le temps composé ou mesure. — Nous n'avons pas oublié comment les mots, en prose et en poésie, s'enchaînent l'un à l'autre au moyen des temps composés et des rythmes; il se passe quelque chose d'analogue au point de jonction des membres.

Sans doute, les rythmes-membres ne peuvent pas enjamber de l'un à l'autre, puisque le propre des membres est d'être un rythme complet en tant que membre; mais ce qui arrive souvent, c'est que la fin d'nn rythme et le commencement du suivant se trouvent

réunis dans le même temps composé : la fin du premier se terminant sur les premiers temps, et le commencement du second débutant sur le dernier : la mesure unit donc ici les rythmes et les membres.





A la jonction des deux rythmes (*tu in*), mouvement ternaire, les deux premiers temps, thétiques, appartenant au premier rythme; le troisième temps, arsique, appartenant au second membre.

Cette liaison de deux membres par la mesure doit être recherchée, comme tout ce qui favorise l'unité du grand rythme.

CHAPITRE VI.

CHIRONOMIE DU MOUVEMENT RYTHMIQUE.

Nous avons à remplir ici une promesse que nous avons faite plus haut,(1) relative aux gestes manuels qui peuvent être employés par le directeur d'un chœur grégorien pour indiquer le rythme et conduire les voix.

Nous abordons ce chapitre d'autant plus volontiers que nos essais de chironomie grégorienne nous permettront de préciser certains points de la théorie rythmique.

L'indication du rythme au moyen de la main ou chironomie (χείρ, main, νόμος règle) a existé de tout temps. Nous renvoyons pour le point de vue historique à un excellent article publié par Dom Ambroise Kienle dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, p. 158. (2)

On verra que le chant grégorien lui-même s'exécutait sous la direction d'un *primicerius* ou *prior scholae* dont la main indiquait les mouvements de la mélodie et du rythme.

Dans sa *Commemoratio brevis*, Hucbald n'hésite pas à conseiller au maître de chant d'indiquer la marche rythmique au moyen d'une percussion quelconque du pied

(1) Cf. p. 254, en note.
(2) Cf. Traduction de cet article, *Musica Sacra* de Gand, octobre 1885, p. 19.
Cf. aussi *Paléographie Musicale*, tom. I, p. 98, note 5.

ou de la main afin d'indiquer aux enfants, dès leur bas âge, la théorie et la pratique *(disciplina)* du rythme *(canendi æquitas sive numerositas)*.

Pour introduire ici cette question, nous n'avons rien de mieux à faire que de citer Dom A. Kienle. Il a posé le problème dans des termes précis et en un style attrayant. « Cette manière de diriger le chœur nous paraît, peut-être, quelque peu étrange et contraire à notre pratique actuelle. Mais elle n'en est pas moins en parfait accord avec ce quelque chose de naturel et de spontané qui caractérise ce temps-là, et elle est très propre à faire chanter avec ensemble.

« Une grande habileté et un sens délicat de la beauté des formes a dû s'unir à cette gesticulation ; sans cela elle eût été préjudiciable plutôt qu'utile à la noble et fine mélodie du plain-chant. En tout cas elle n'était pas exempte de difficulté, et il semble presque impossible de la rétablir pour nous qui manquons ou du moins ne jouissons que dans une très modeste mesure de ce sens des mouvements élégants et des lignes classiques, sens qui était si vif chez les anciens.

« En écrivant ces lignes il nous souvient des heures heureuses que nous avons passées dans un petit cercle intime de jeunes chantres et employées à étudier l'une ou l'autre mélodie de plain-chant, sous la direction d'un connaisseur qui n'a pas son égal ; à chaque séance croissait notre admiration pour la beauté musicale qui allait se développant et se révélant aux yeux de notre intelligence ravie. C'était alors que, souvent inconsciemment et involontairement, la main du maître se levait pour peindre en lignes élégantes les gracieux mouvements de la mélodie.(1) Nous avouons que nous devons beaucoup à cette main; le sens intime de mainte ondulation, de mainte fine tournure rythmique nous fut communiqué par elle. C'était comme si cette main nous électrisait. Plus tard l'auteur de ces lignes a essayé d'imiter son maître dans l'enseignement du chant, mais sans le même succès. La main ne réussissait pas à rendre ce que le cœur sentait. Nous avons du reste trouvé toujours que le chantre chargé d'instruire les autres dans le plain-chant a instinctivement recours à ce moyen, véritable méthode intuitive en musique, lorsque les paroles lui font défaut ou ne suffisent pas à son idée. Et cela est fort naturel; la mélodie devient par là visible, plastique, saisissable. Aussi penserions-nous que ce mouvement qui vient si naturellement pourrait, malgré son irrégularité subjective, se réduire à une certaine loi, se préciser objectivement et devenir comme la règle du beau pour les arts mimiques. Telles ont dû être assurément les lignes tonales que décrivait le chantre romain; fines, élégantes, typiques, égales pour des formes égales, basées sur certains gestes fondamentaux et pourtant assez libres pour répondre par un accent plus fort ou plus faible à chaque impulsion intérieure du chantre.

« On pensera ici au battement de la mesure, et on y est amené par une évidente connexion historique. Toutefois le mouvement de celui qui bat la mesure n'est pas à

(1) « Ce maître, c'est le R^me^ Abbé d'Emmaüs O. S. B., à Prague, Dom Benoît Sauter, auteur du bel ouvrage que le lecteur connaît : *Le Plain-chant et la Liturgie.* (Note du traducteur, Dom Hugues, de l'abbaye de Maredsous.)

comparer avec le mouvement plus aisé, plus fin du plain-chant. Le premier est trop dur et trop rude. Voici donc comment le *Primicerius* romain exprimait les divers rythmes. La main dessine posément et mesurément le mouvement moyen et modéré. Pour les rythmes rapides elle fait un geste vif et alerte. Voici des arcades mélodiques qui s'élancent et montent puissamment pour redescendre de leur sommet avec lenteur et majesté ; les formes pleines d'onction d'une prière qui sort du cœur se posent avec une expression douce et tendre, tandis que d'autres formes marchent d'un pas ferme et décidé ; ici l'ascension est lente et imposante ; là, la mélodie prend son essor avec une surprenante soudaineté, semblable à une colonne aux formes élancées. Tel doit avoir été le mouvement de la main du *Primicerius*, à en juger d'après les mélodies encore existantes. »

Le problème est posé dans cette belle page ; nous en résumons ainsi la formule :

Est-il possible de réduire à des lois positives les gestes qui doivent servir à la direction d'un chœur grégorien?

Est-il possible de fixer *les gestes fondamentaux* qui doivent servir de base à cette chironomie, tout en laissant la plus grande liberté au maître de chœur?

A ces deux questions nous répondons affirmativement avec la plus grande conviction; car le rythme d'une mélodie étant connu, la figuration manuelle en est possible.

Mais à quels procédés, à quels gestes aurons-nous recours?

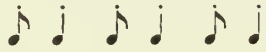
Il faut avant tout repousser nettement tout ce qui ressemblerait à la *mesure* et aux mouvements raides et disgracieux enseignés dans nos solfèges.

Il faut partir de ce large principe que la chironomie, comme la notation graphique, doit exactement reproduire non la mesure, mais *la marche rythmique et mélodique* de la phrase musicale, et ne s'en écarter jamais.

Or, nous l'avons vu, il y a plusieurs manières d'analyser la marche rythmique d'une phrase musicale; laquelle devrons-nous suivre?

Cette observation nous conduit à reconnaître qu'*il y a juste autant de sortes de chironomie qu'il y a d'espèces d'analyses rythmiques.*

a) Il y a une *chironomie ictique individuelle*, si la main frappe chaque ictus individuel, cnaque note :

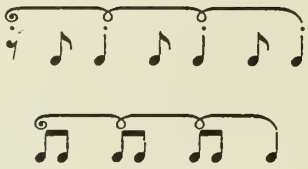


Ce procédé est détestable, c'est le *martellement!*

b) Il y a une *chironomie rythmique élémentaire*, si la main dessine chaque groupe rythmique élémentaire par un levé et un baissé spécial.

Procédé court, haletant, haché et, par suite, peu heureux.

c) Il y aura une *chironomie rythmique par temps composés*, si la main décrit des courbes liées entre elles dont les nœuds s'appuient sur chaque ictus rythmique :

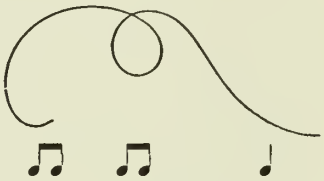


Cette chironomie est déjà meilleure que les précédentes : elle est plus liée et plus fondue. Mais si elle marque exactement tous les pas, sa marche est trop terre à terre ; elle ne sait pas s'envoler librement avec la mélodie et le rythme.

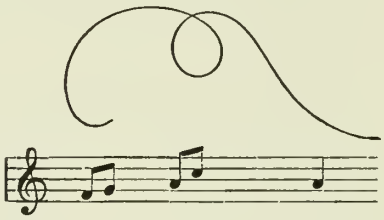
d) Il y aura une *chironomie rythmique par membres de phrase*, si la main, tout en marquant chaque ictus rythmique, suit en même temps tous les mouvements arsiques ou thétiques de chaque temps composé.

1° Deux arsis, une thésis.

sans mélodie :



avec mélodie :



2° Une arsis, deux thésis.

sans mélodie :

avec mélodie :

Cette figuration est parfaite et adéquate; car, si elle est bien dessinée par la main, elle peut représenter les nuances les plus délicates et les plus suaves des chants sacrés.

e) Enfin, il y a une *chironomie phraséologique*, large, noble, puissante, qui, dans un seul mouvement d'élan, comprendra un antécédent, une protase entière, et, dans une longue retombée de la main, enveloppera toute une apodose. Sa puissance, sa largeur même, ne permettent pas toujours d'en faire usage, surtout à cause de la faiblesse du chœur qui réclame un secours, un soutien entrant dans plus de détails.

En somme la valeur esthétique de chacune de ces chironomies, *prise à part*, vaut exactement la valeur de son modèle, c'est-à-dire de l'analyse dont elle est la représentation plastique.

Néanmoins toutes sont possibles, toutes sont utiles, bonnes, artistiques, même la première en certains cas que nous déterminerons ailleurs, pourvu que leur emploi soit judicieux. C'est au chef qu'il appartient de choisir, dans cet ensemble de formes et de nuances variées, celles qui conviendront le mieux au but qu'il poursuit actuellement. Tour à tour il emploiera ces diverses chironomies, passant de l'une à l'autre avec aisance et habileté, suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie, le rythme; afin que par son regard, son geste, il les communique aux exécutants, qui, ne faisant avec lui qu'un cœur et qu'une âme, doivent ponctuellement lui obéir et rendre avec fidélité, art et amour toutes les délicatesses de sa pensée.

Une telle direction est le sommet de l'art. Elle suppose un chef très éclairé, pénétré de la science grégorienne, et aussi un chœur souple, docile aux moindres indications, formé de longue date à l'exécution des mélodies liturgiques. Tous les chœurs n'en sont pas là : aussi doit-on souvent se contenter de gestes plus simples, plus réguliers et s'en tenir à l'une ou à l'autre des *chironomies*.

La meilleure, en pareil cas, pour guider les voix, c'est la chironomie rythmique *par membres*, dans laquelle la main retrace en détail les élans et les thésis rythmiques de chaque membre. C'est celle que nous allons étudier, en donnant les moyens de la pratiquer.

On peut l'allier aussi à la *chironomie liée par temps composés*, (1) plus simple, qui est à la base de la première. Toutes deux se complètent mutuellement.

Les tracés graphiques employés plus haut pour indiquer les rythmes ont pu déjà nous donner quelque idée des courbes que la main devra suivre dans sa course pour la figuration du rythme; mais il est nécessaire de les étudier à fond.

L'emploi de ces tracés graphiques ou manuels nous vaudra sans doute une accusation que nous voulons prévenir.

En nous servant de lignes courbes, nous ne préconisons nullement la théorie de « l'arabesque », « qui trace le graphique d'une mélodie, et prétend trouver dans la ligne brisée ainsi obtenue une certaine beauté ornementale, la seule à laquelle la musique pourrait prétendre. C'est substituer une fois de plus le moyen à la fin : une arabesque ne nous charme que si nous saisissons entre ses différents éléments des rapports de convenance; une courbe n'est harmonieuse à nos regards que si nous sentons que sa terminaison était déjà donnée dans son origine, que si nous devinons vaguement l'unité

(1) Cf. page précédente.

de son équation. Le plaisir ne réside pas dans la ligne, mais dans sa loi de construction; le plaisir musical ne réside pas dans la trace laissée par la voix sur on ne sait quel appareil enregistreur; la ligne mélodique et la ligne de l'arabesque elle-même ne sont que les traductions matérielles d'un certain système de rapports que l'entendement perçoit par l'intermédiaire des sens; une courbe a sa logique, comme une phrase musicale, et c'est cette logique intérieure qui détermine les positions, les directions et les distances; c'est cette logique qui, reconnue pour un acte intuitif de l'esprit, fait le plaisir artistique véritable. Réduire une mélodie à n'être qu'une ligne droite, brisée ou infléchie, ce n'est que passer d'un mode de représentation à un autre, ce n'est rendre raison de rien. » (1)

On voudra bien avoir toujours cette doctrine présente à l'esprit tandis qu'on étudiera nos arabesques. L'arabesque n'est pour nous que le signe, la « traduction matérielle » de la réalité du mouvement rythmique.

ANALYSE DU MOUVEMENT SIMPLE.

Pour bien se rendre compte des gestes chironomiques et de leur concordance avec les mouvements sonores de la mélodie et du rythme, il faut avoir une idée très exacte du mouvement *local et visible;* d'autre part, une notion très nette de ce dernier, ne fera qu'éclairer le mouvement rythmique lui-même.

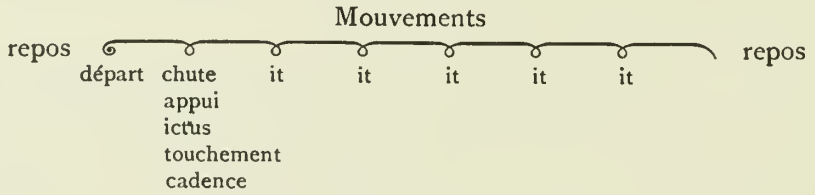
Le *mouvement* est la cessation du repos, de l'immobilité; comme le *repos* est la cessation ou l'arrêt du mouvement;

Tout *mouvement* suppose un repos immédiatement précédent.

Il est clair cependant que le mouvement d'un corps ne peut être déterminé que par l'effet d'une cause motrice extérieure ou spontanée qui le met en branle.

Prenons un exemple :

Une balle posée à terre est au repos; mais dès que le coup (ictus) de crosse l'a soulevée et projetée en l'air, elle entre en mouvement : elle s'élance, s'élève, puis fléchit, retombe; mais le *coup même* qui l'arrête dans sa chute la relance et la conduit à une nouvelle chute; ainsi d'élan en élan, de chute en chute jusqu'à la dernière, l'impulsion première du coup de crosse et celle des ictus successifs s'épuisant progressivement, la balle atteint enfin son repos définitif.

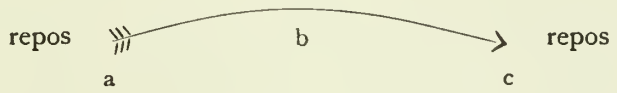


Dans cette suite de mouvements n'étudions que le premier, car il sert de modèle à tous les *mouvements simples* quelle que soit la nature du corps considéré. Le mouvement sonore lui-même se calquera sur lui.

(1) Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 181, Paris, 1904.

Analyse du mouvement simple local.

Il faut distinguer, dans le premier mouvement de la balle, trois instants, trois phases, ou, si l'on veut, trois temps :



a) le point de départ ou élan;

b) le parcours ou la trajectoire décrite par la balle;

c) le point d'arrêt ou chute de la balle.

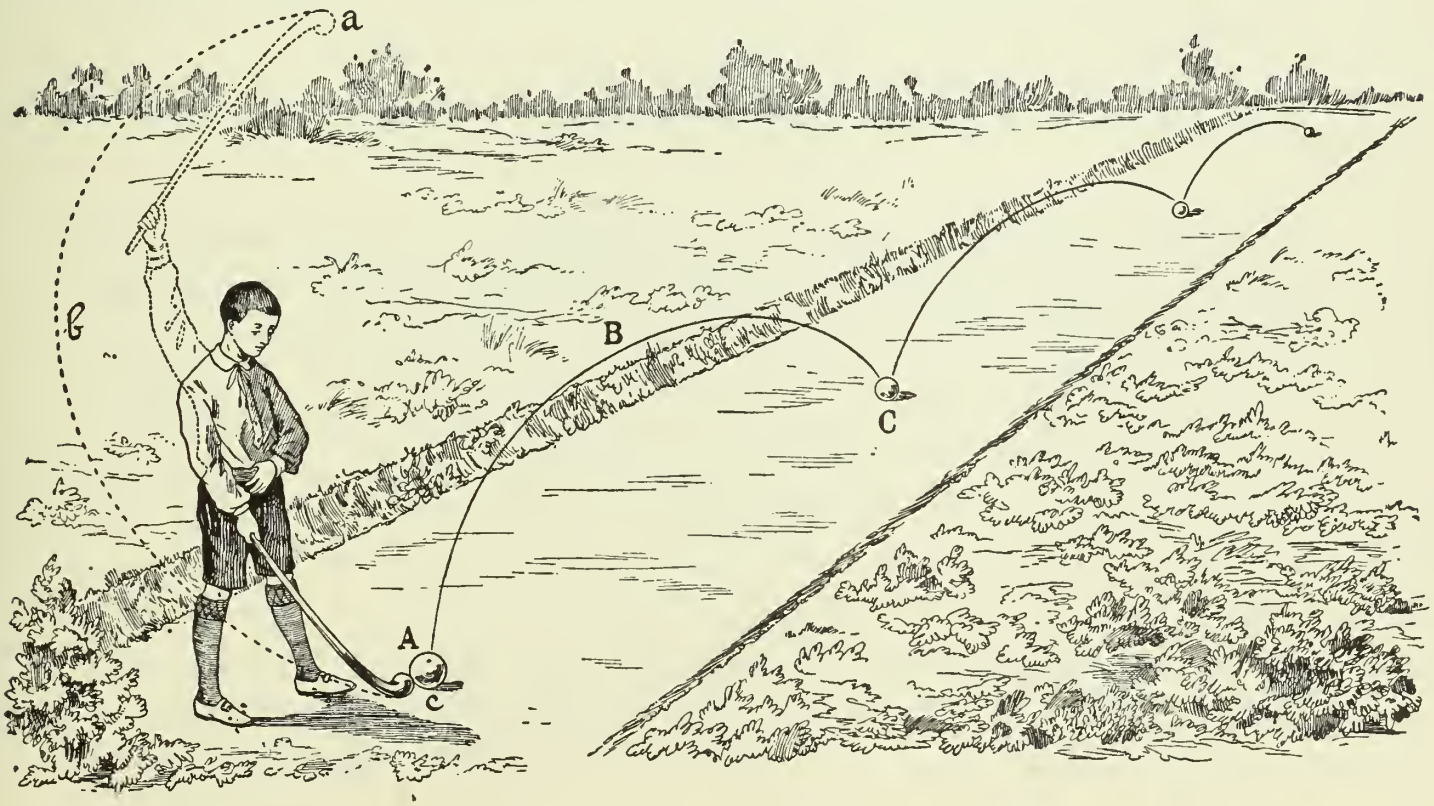
Ces trois instants n'empêchent pas l'unité parfaite du mouvement :

Le point de départ (a) fait partie du mouvement; il en est le commencement et ne peut en être distingué : il est lui-même mouvement et élan.

Le point d'arrivée (c) lui aussi fait partie du mouvement en tant qu'il en est la fin, l'arrêt.

Revenons au point (a). Comment le mouvement de la balle s'est-il produit?

Par l'action d'une force motrice extérieure, par le coup (ictus) de crosse, en d'autres termes par un *mouvement* impulsif qui, lui aussi, a son point de départ (a), *(voir fig. ci-dessous)* sa trajectoire (b), son arrivée (c), et cette dernière *juste au point de départ de la balle* (A); car c'est le choc de cette arrivée qui a déterminé la mise en mouvement de ladite balle. Quant à la crosse, sa force motrice n'est autre que la volonté spontanée du joueur.



Il y a donc à constater au point de départ de la balle un double fait, qu'il est important de remarquer :

1° la *fin*, l'arrivée, la thésis, l'*ictus thétique* du mouvement moteur préliminaire, extérieur à la balle (c);

2° le *départ*, l'arsis, l'*ictus arsique* du mouvement de la balle (A).

Le point $\left(\frac{A}{c}\right)$ qui réunit les deux mouvements est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la *fin* du mouvement moteur, soit le début du mouvement de la balle. *Il y a simultanéité entre l'arrivée du premier et le départ du second.*

En d'autres termes, l'*arsis* de la balle commence au moment où l'*ictus thétique* moteur la frappe.

Dès le début du mouvement local, il y a donc fusion, *enchaînement de deux mouvements*. Le même fait se reproduit à chaque *chute* et *rebondissement* de la balle.

C'est exactement le phénomène de *fusion* que nous avons constaté ci-dessus dans la formation des rythmes composés (p. 177).

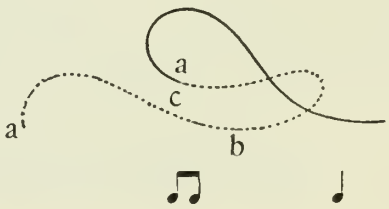
Or, le mouvement *local* que nous venons de décrire est le type parfait du mouvement vocal complet, et des gestes chironomiques dont nous avons à parler.

LE GESTE SIMPLE; SON APPLICATION AUX RYTHMES SIMPLES.

Le geste simple est un mouvement local, il doit en avoir tous les caractères. Le rythme suivant s'y adapte entièrement.

Le groupe binaire qui commence ce rythme a besoin, tout comme la balle, d'une force impulsive pour le mettre en mouvement. Cette fois le moteur n'est pas une crosse, mais un ordre qui, partant du cerveau, de la volonté, se transmet comme l'éclair aux organes de la voix et les met en action pour l'émission des sons.

Ce mouvement préliminaire, spontané et d'origine spirituelle, doit être représenté dans les gestes, par un mouvement antérieur à la production du son; nous le figurons ici en pointillé. Cette figure renferme en réalité deux mouvements.



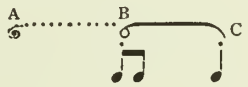
Le premier, le pointillé, représente le mouvement subjectif moteur. Il se passe dans le silence jusqu'à son point d'arrivée (c).

Le second, figuré par le plein de la courbe, représente le mouvement sonore.

La main doit suivre avec grâce et aisance le tracé des lignes. Elle sort de son repos au point (a) de la ligne pointillée, se dirige vers (b), le dépasse, remonte pour redescendre vers (c), fin de ce premier et rapide mouvement. Là, elle frappe l'ictus ou première note du groupe binaire. Cette note centrale est tout à la fois, comme dans le mouvement local, la fin (c) du mouvement moteur et le début du mouvement sonore (a). La main, sans le moindre arrêt et toujours guidée par le tracé graphique, poursuit sa course, s'élance en même temps que la voix, attaque les deux notes d'élan, décrit la courbe, fléchit et arrive à l'ictus thétique, fin du mouvement. Le son de la voix se prolongeant légèrement sur cet ictus, la main l'imite et prolonge un peu sa cadence.

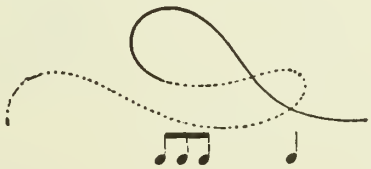
Tel est le *geste simple,* geste fondamental que le maître devra posséder et décrire avec la plus grande aisance, afin de l'inculquer à ses élèves en même temps que le rythme musical.

Avant de passer outre, faisons remarquer que le curieux problème de *l'élan d'un ictus rythmique, de l'élan d'une thésis* au début d'une phrase se trouve ainsi définitivement résolu. Nous savions déjà, par les rythmes composés, qu'un *ictus central* pouvait avoir une double fonction, être thétique et arsique à la fois (p. 177); mais la difficulté subsistait tout entière pour un *ictus rythmique initial.* Elle est donc résolue par la notion du mouvement moteur, soit physique, soit spontané, qui précède tout mouvement soit local, soit sonore. La fin ictique de ce mouvement explique l'ictus thétique rythmique qui, dans l'analyse élémentaire ou dans l'analyse par temps composés, affecte la première note d'un temps composé.



Mais la fusion des deux mouvements, au point B, explique également comment le temps binaire ou ternaire se transforme en arsis si le grand rythme l'exige.

Le mouvement rythmique sonore, avec trois temps à l'élan, se figure de la même manière :

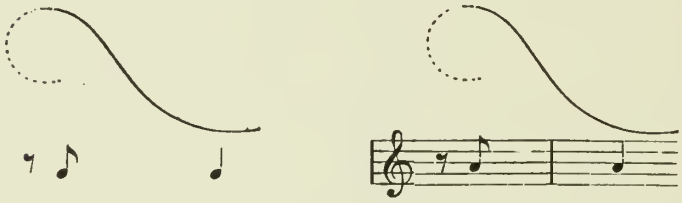


avec cette différence toutefois que la main décrit une courbe plus large afin de donner à la voix le faculté de faire entendre les trois temps simples qu'elle distribue à égale distance sur le parcours du geste.

Le rythme simple commençant par une *arsis unaire*

se dessine exactement comme le rythme commençant par un temps composé binaire.

C'est en effet un rythme analogue, mais privé d'une note au commencement.

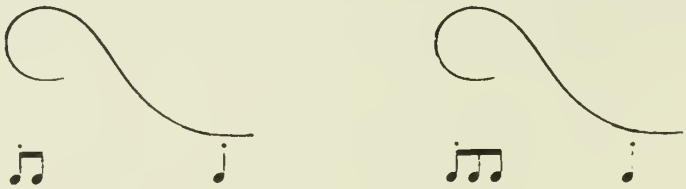


Le demi-soupir et la ligne pointillée que nous avons placés avant l'*arsis unaire* montrent que la voix ne commence à se faire entendre qu'au milieu du parcours de la main.

Mais pourquoi ce pointillé et ce soupir?

En principe, une *arsis unaire* suppose toujours un ictus rythmique, exprimé ou sous-entendu, qui a précédé et sur lequel elle s'appuie; de même que dans la marche, le pied en l'air suppose le point d'appui d'où il est parti.

Cet ictus se trouve exprimé dans les exemples suivants :



il est sous-entendu lorsque l'arsis est unaire :

Le mouvement *sonore* supporte fort bien la suppression de cet ictus rythmique ; car un rythme musical peut commencer à n'importe quel instant d'un temps composé. Bien plus un rythme peut commencer *par sa thésis !* (1)

En ces circonstances, la voix, en dépit des libertés qu'elle prend, n'est pas absolument indépendante de l'être physique qui l'émet, du rythme intérieur qui, lui, est soumis aux lois ordinaires du mouvement *local*. Aussi, tandis que la voix s'en affranchit, il reste cependant qu'au fond de notre être, le sentiment du mouvement *local* agit et supplée silencieusement, lorsqu'il en est besoin, à tout ce qui manque à la sensation auditive, par le rythme intérieur qui vit en nous. Cette adjonction instinctive devient *visible* si le geste accompagne la voix pour la suivre dans ses évolutions mélodiques et rythmiques.

Les meilleurs théoriciens modernes ne font aucune difficulté de reconnaître qu'un *frappé* au début d'une pièce musicale est toujours précédé d'une *anacruse sous-entendue. L'anacruse* n'est autre chose que notre levé, notre élan. (2)

Déjà nous avions dit qu'un départ sonore au *levé* suppose toujours une thésis préliminaire. Donc, pour embrasser cette question du *départ rythmique* dans tout son ensemble, il faut dire que *tout départ sonore, — arsique ou thétique — suppose toujours un mouvement préliminaire moteur.*

Si le départ sonore est un *élan, un temps composé arsique*, le mouvement préliminaire chironomique sera *thétique*, car il faut partir d'en bas pour se relever : il s'opérera de droite à gauche.

Si le départ sonore est *un temps composé thétique*, le mouvement préliminaire chironomique sera *arsique*, car pour frapper il faut partir d'en haut. Il se fera de gauche à droite en levant, afin de pouvoir tomber sur la thésis.

La raison fondamentale de tout ceci, c'est que le mouvement préliminaire *visible* n'est lui-même qu'une continuation extérieure du mouvement intime de notre être qui commence avec notre vie. La vie, c'est le mouvement.

Tout s'enchaîne ici merveilleusement :

a) à la base, le mouvement rythmique général de notre être ;

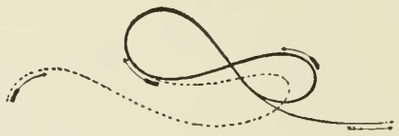
b) puis, le mouvement moteur vital spécial qui pressent, prépare, détermine le rythme sonore qui va se faire entendre, s'accorde et s'allie avec lui : le geste chironomique préliminaire n'en est que la figuration ;

c) enfin, le mouvement rythmique et mélodique *sonore* qui, lui aussi, a sa représentation fidèle dans les gestes manuels du chef de chœur.

(1) Ce fait si fréquent en musique moderne est ainsi décrit par Mathis Lussy : « Un rythme peut avoir sa note *initiale* et sa note *finale* non seulement sur chaque temps fort ou faible de la mesure, mais encore sur chaque portion de temps. Le rythme final seul doit tomber au commencement d'un temps. » *Traité de l'expression musicale.* Lussy, p. 22-23. — Paris, 1874.

(2) On remarquera dans l'Appendice qui termine ce volume que Momigny ignore l'invention inutile de l'anacruse.

Avant de passer à l'étude des gestes composés, disons qu'une suite de gestes simples, se succédant régulièrement, peut se représenter par un 8 renversé,



dont la boucle de gauche serait un peu plus élevée que celle de droite. Pour s'exercer la main, il est bon de s'habituer à suivre ce tracé, en repassant plusieurs fois sur la même ligne.

GESTES COMPOSÉS.

Le *geste simple* étant connu, il est facile de passer aux *gestes composés*. Nous ne parlerons plus du geste moteur préliminaire, puisque nous venons de l'étudier.

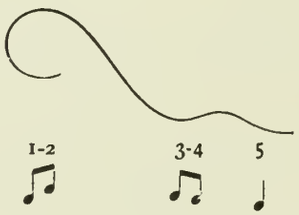
Gestes arsiques composés. — L'élan simple étant indiqué, comme nous le savons, par la courbe graphique et manuelle suivante :

l'élan double sera figuré par la répétition de ce même signe, le second étant plus élevé que le premier.

La fusion rythmique (p. 177) est représentée par la boucle.

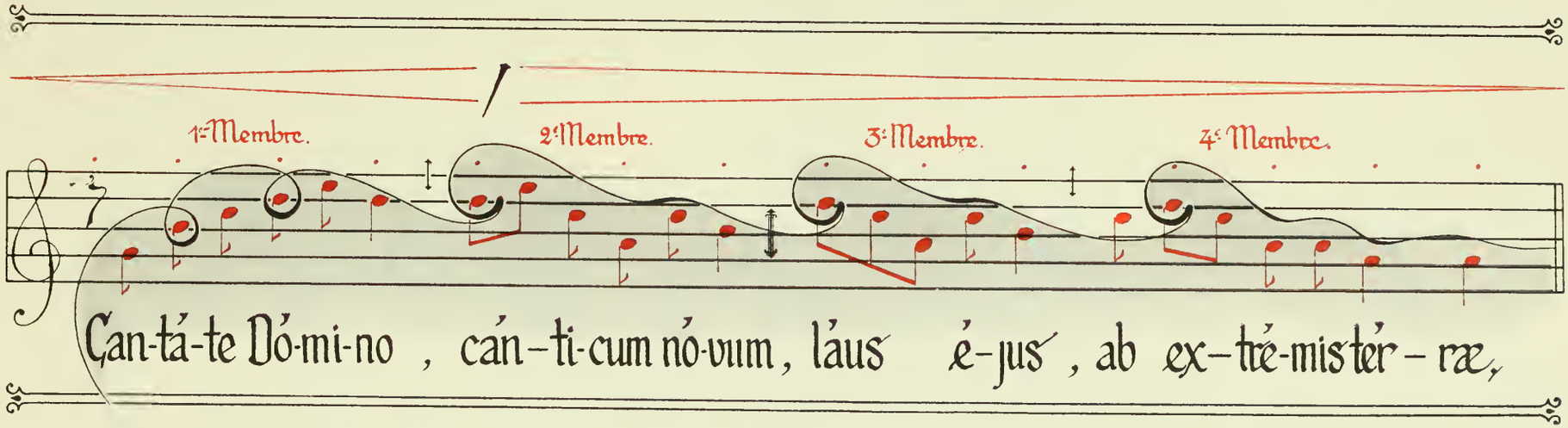
S'il y avait triple élan, la courbe arsique se répéterait trois fois, toujours en montant.

Gestes thétiques composés. — Voici comment on peut figurer la thésis double :



Après l'élan, la main retombe sur la première thésis (3-4), se relève légèrement sur la note 4 et glisse doucement vers la dernière thésis 5.

Chironomie Grégorienne



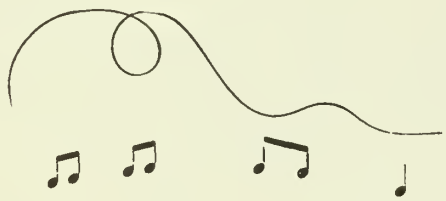
Analyse par membres de phrase

Le 1er Membre _ se compose de: Deux arsis, une thésis.
Le 2e Membre _ se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 3e Membre _ se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 4e Membre _ se compose de: Une arsis, trois thésis

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le crescendo et le decrescendo _ L'accent général au sommet de la phrase est marqué par l'accent sur le mot "canticum."

Trois thésis de suite ne sont pas rares dans le grand rythme grégorien : (Cf. plus loin « extremis terrae », planche).

Il est évident qu'un rythme peut avoir à la fois une arsis et une thésis composées; le geste devra lui aussi reproduire cette marche du rythme.



La distinction entre les arsis et les thésis composées est facile à saisir. La *boucle* indique toujours une répétition de l'arsis; la *ligne ondulée descendante* celle de la thésis. Toute confusion est impossible lorsque les gestes sont bien faits.

C'est la mélodie qui détermine le plus souvent si un groupe de notes binaires ou ternaires doit être arsique ou thétique. Un trait mélodique montant est arsique; une retombée au contraire est thétique.

Dans tous ces rythmes le *crescendo* est la loi ordinaire des arsis, le *decrescendo* celle des thésis.

Nous résumerons et compléterons nos enseignements sur la Chironomie rythmique grégorienne au moyen de la planche ci-contre.

CHAPITRE VII.

LE RYTHME ET L'HARMONIE, LEURS RAPPORTS DANS LE CHANT GRÉGORIEN. (1)

Les sons musicaux sont liés entre eux par une sorte d'attraction, de gravitation, qui en détermine le *sens musical*.

Plus restreint que le *sens musical* est le *sens tonal*. Il résulte de la sympathie plus spéciale et plus sensible de certains sons déterminés envers certains autres.

A leur tour, les *tonalités* elles-mêmes ont entre elles des rapports réciproques, tout comme les sons eux-mêmes.

De ces mouvements et attractions diverses des sons et des tonalités jaillit toute la vie de l'harmonie.

(1) Nous devons ce chapitre tout entier à l'obligeance de M. Giulio Bas.

Le composé sonore, nommé *accord,* jouit aussi d'une force attractive spéciale. Cette force résulte de toutes les énergies particulières de chaque note entrant dans la composition de l'accord.

Selon la nature des liens existant entre les notes de divers accords d'une même tonalité, chacun d'eux possède un caractère plus ou moins décisif d'*élan* ou de *repos*. Ce caractère de mouvement ou de repos existe dans toutes les combinaisons harmoniques. Le caractère de mouvement est même si prononcé dans celles de quatre sons et plus, qu'après leur audition, s'impose, tôt ou tard, un nouvel accord conclusif de repos, c'est la *résolution*. Nombre d'accords de trois sons possèdent aussi le caractère moteur, quoique moins impératif; mais cependant ils réclament également un accord conclusif de repos.

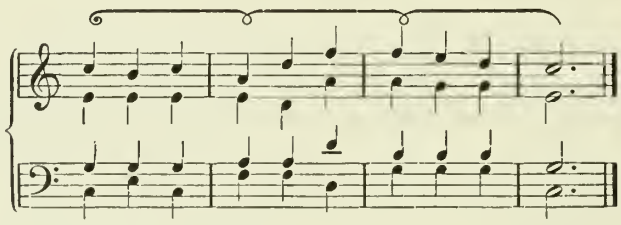
La *dissonance*, proprement dite, est produite par l'introduction artificielle ou le *maintien* forcé d'un ou plusieurs sons, dans un accord auquel ils n'appartiennent pas naturellement. Ce procédé est une des plus puissantes ressources pour le mouvement dans l'harmonie. Il modifie artificiellement le caractère, la tendance des accords au moyen d'attractions secondaires.

L'enchaînement des accords est donc un véritable mouvement, mouvement perceptible qui, ou bien amène un repos, ou bien exige un nouvel élan, et ainsi de suite jusqu'à l'accord conclusif. L'ordre dans l'enchaînement des accords n'est donc que l'ordre dans le mouvement harmonique. C'est le rythme dans l'harmonie.

* * *

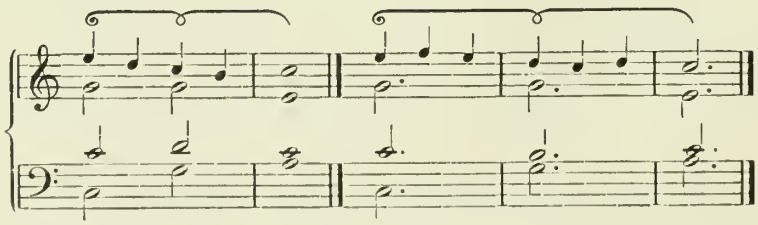
Les accords peuvent être comparés, assimilés aux syllabes dans les mots, aux notes dans la mélodie. Comme eux ils sont les éléments simples du rythme, qui résulte de la nature des accords eux-mêmes.

(1)



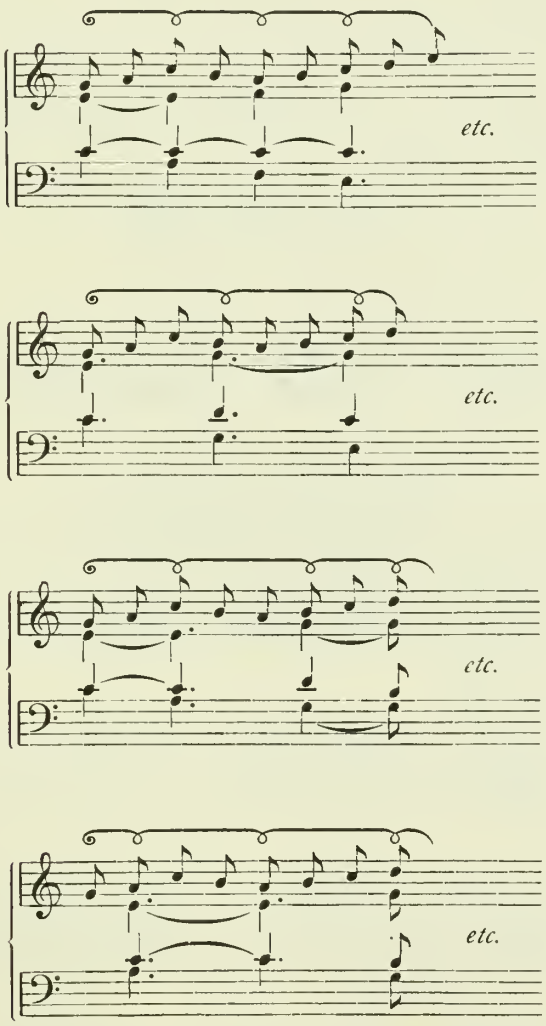
Pourtant l'assimilation n'est pas complète : Un seul accord, tout le monde le sait, peut soutenir à la fois plusieurs notes qui n'entrent pas dans sa composition :

(2)



Dans ces deux manières d'harmoniser, (1) et (2), les accords doués d'une plus grande énergie de mouvement, ceux en particulier de quatre ou cinq sons, servent d'*appuis* au rythme. Il en est de même des dissonances proprement dites qui toutes exigent une résolution. Et s'il n'est pas nécessaire que l'appui rythmique soit toujours déterminé par un accord impulsif, il est toujours vrai de dire qu'un tel accord s'y trouve chaque fois que son caractère et sa fonction tonale doivent se faire valoir.

Ajoutons que dans le cas où de simples accords supportent plusieurs notes, le changement de ces accords détermine, par sa seule présence, la place des appuis rythmiques. (Cf. *Pal. Mus.* texte de M. Laloy, p. 157.)



L'exemple ci-dessus montre une même mélodie à laquelle l'harmonie, par le seul changement des accords, impose quatre rythmes différents.

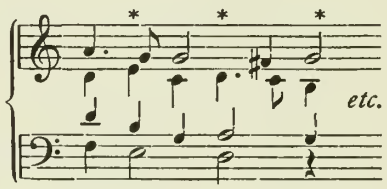
Cette loi générale, avec ses applications multiples et aussi ses exceptions, est la vie même de l'art musical.

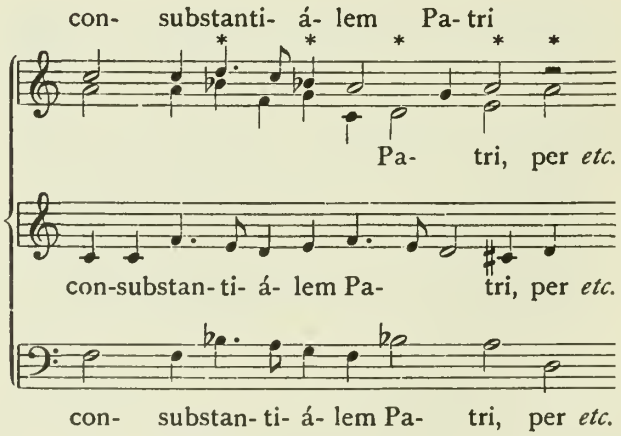
Il est à peine nécessaire de rappeler aux musiciens le fait que, dans la musique moderne, *les temps porteurs* du rythme sont en principe les premiers temps de mesure, c'est-à-dire les *thésis* dans notre langage.

C'est de la sorte que les anciens polyphonistes ont entendu la mesure *(battuta)*. Il suffit pour s'en convaincre d'analyser les accords dont ils font usage dans leurs compositions; leurs cadences ne trouvent de repos que sur le premier temps d'une mesure binaire ou ternaire. Et puisque les enchaînements harmoniques ne sont qu'une suite de cadences d'effet relatif, ce seul fait suffirait à confirmer notre assertion. *Leurs dissonances font toujours leur apparition sur les temps de mesure que nous considérons comme porteurs du rythme.* La considération que les anciens voyaient dans la polyphonie l'entrelacement de plusieurs chants dans le sens horizontal, plutôt qu'une suite d'accords verticaux, n'arrive pas à contredire le fait que le caractère de mouvement, — qu'il résulte directement de l'accord ou de la dissonance, — n'appartient ni à l'une ni à l'autre des voix qui s'entrelacent, mais au fait même de leur simultanéité. En d'autres termes, le mouvement harmonique est le résultat non d'une seule voix, mais de l'ensemble des voix.

Les deux exemples que nous présentons ci-dessous

PALESTRINA. — Missa "*Ascendo ad Patrem*"



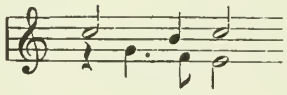


offrent une telle clarté de rythme *dans l'harmonie* que toute explication est superflue. Les dissonances désignées par une astérisque indiquent suffisamment les appuis du

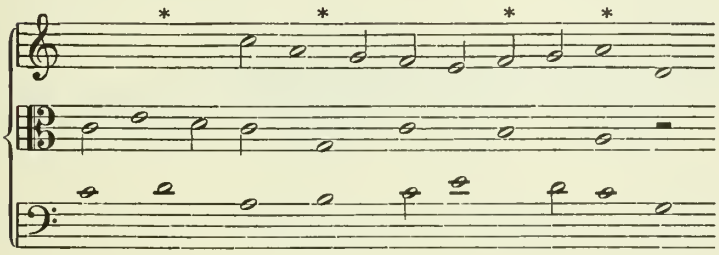
rythme pour que l'on puisse dire que l'harmonie *bat la mesure* ou le *rythme*, par elle-même, au moyen de ses dissonances et de leurs résolutions. Dans les compositions polyphoniques, on rencontre à chaque instant des passages semblables à ceux que nous venons de relever, où l'existence réelle d'une seule *unité rythmique*, c'est-à-dire d'un mouvement d'ensemble commun à toutes les voix, trouve sa confirmation ainsi que la loi générale dont nous nous occupons, et cela, malgré le système de notation qui ne se prête pas, dès l'abord, à la perception de l'allure rythmique, la voile même en quelque sorte. Quoique les mesures ne fussent pas écrites à cette époque, elles étaient nécessairement *pensées* par le compositeur, *réalisées* dans l'harmonie et, par suite, dans l'exécution.

* * *

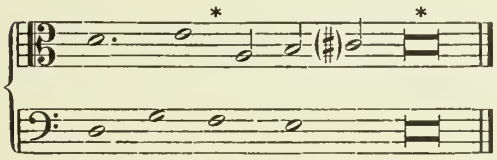
L'existence du retard avec toutes ses variétés



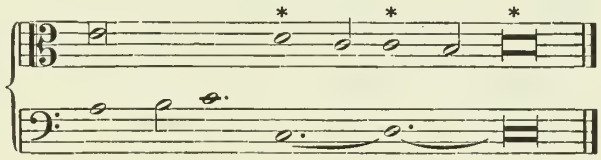
date de l'enfance de l'harmonie. Dans le déchant dès le début du XIVe s., on trouve des exemples de cette forme primitive de dissonance, soit comme retard, soit comme appogiature.



Vaer rulve indander huys. Déchant à 3 voix du premier quart du XIVe siècle, tiré d'un manuscrit de la bibl. de l'Université de Prague et publié par le doct. JOH. WOLF, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr*, 1899 — *Regensburg — Pustet*, p. 6.



Sünt doecht moest arghelistonstien
JOH. WOLF. loc. cit. p. 13.



Di molen van pariis
JOH. WOLF, loc. cit. p. 9.

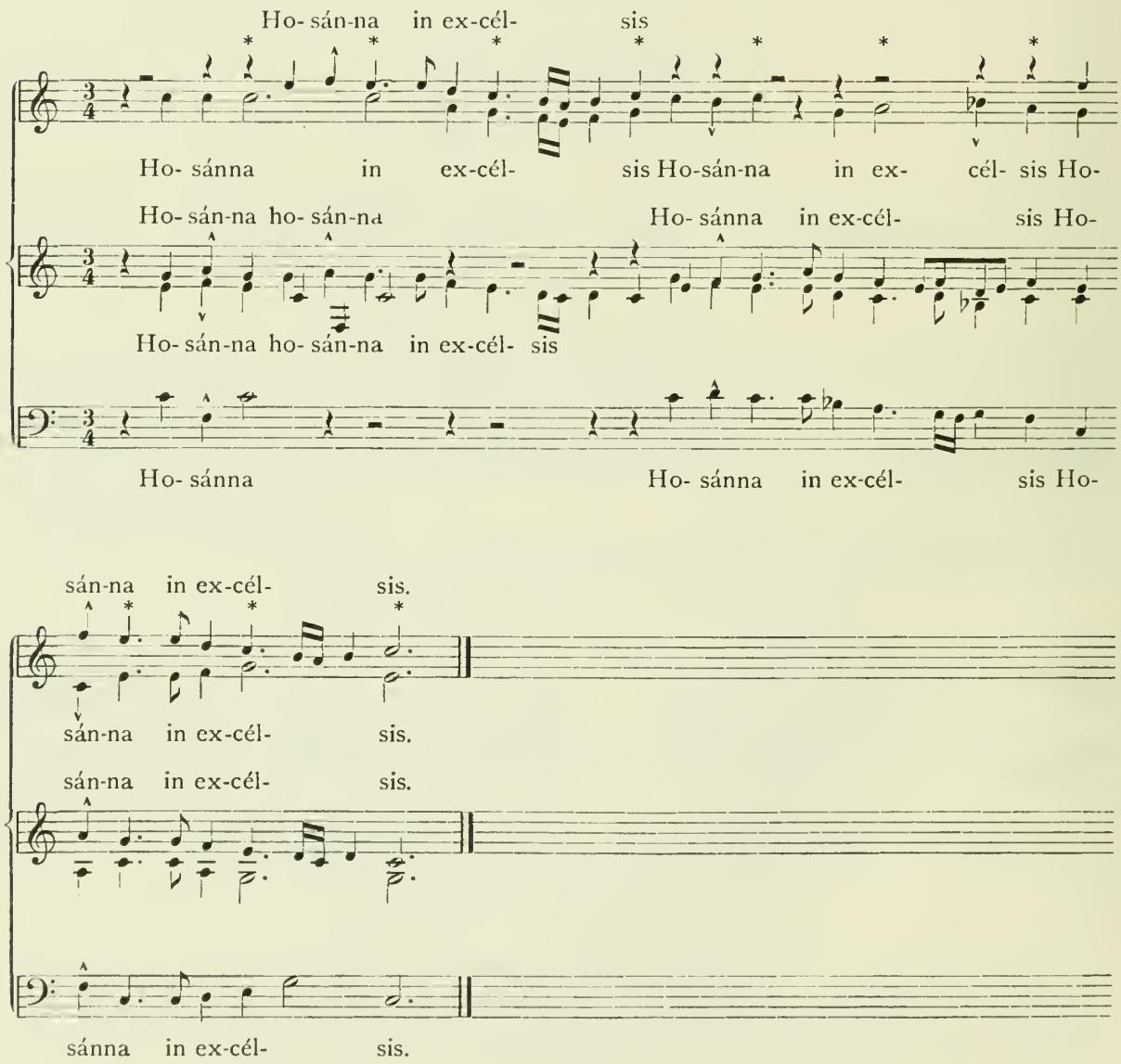
Cet artifice, si recherché par l'harmonie primitive, est né du jeu rythmique d'une voix qui retarde réellement sa marche d'une combinaison harmonique à une autre, ou qui semble la retarder, comme dans le cas de l'appogiature. Or pour qu'il y ait possibilité et

perception d'un retard, il faut nécessairement, comme base, une *unité rythmique*, un mouvement d'ensemble, commune à toutes les voix. Une ou plusieurs voix viennent-elles à s'écarter de cette marche uniforme, aussitôt le retard est créé.

Donc, à l'époque où l'on a commencé à employer le retard ou l'appogiature, c'est-à-dire, dès l'enfance de l'art harmonique, on a reconnu une unité rythmique de mouvement sur laquelle tout l'édifice harmonique est fondé, et en même temps le *caractère de mouvement* dont est affectée la dissonance.

Mieux que cela : point n'est besoin de dissonances pour reconnaître aisément les appuis rythmiques :

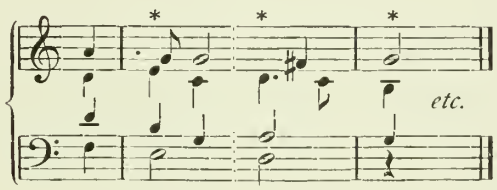
Hosanna "*Ascendo ad Patrem*" Paléog. mus. p. 103.

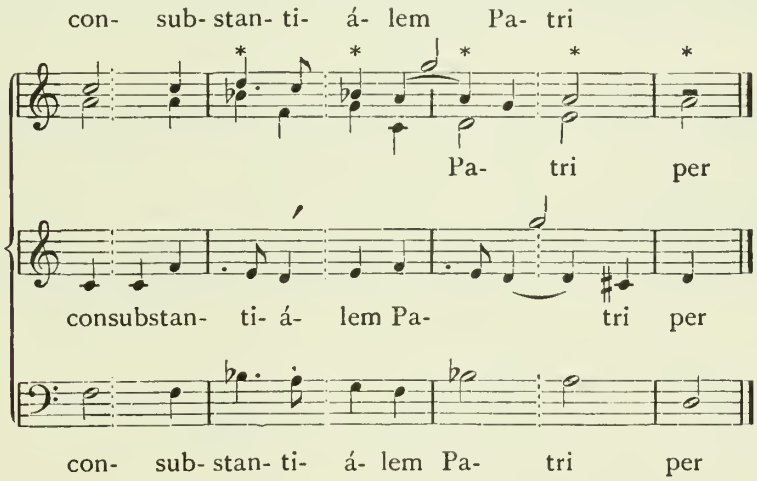


Dans cet exemple, nous n'avons pas de dissonances; mais la disposition et la nature des accords sont telles que personne ne songerait à placer les appuis rythmiques en dehors des endroits que nous indiquons par l'astérisque.

La lecture de ce passage et de mille autres semblables dont la polyphonie abonde nous fait reconnaître la réelle existence d'une unité rythmique constante, dans le sens vertical, tandis que chacune des voix prise à part poursuit sa marche horizontale avec une complète liberté mélodique.

Dans la musique mesurée, le mouvement prend ses appuis à des intervalles de temps toujours égaux; grâce à cette marche égale, la mesure devient perceptible. Devant chaque appui on met une barre, pour rendre visible la place des appuis et l'étendue qui les sépare.





La comparaison entre ces exemples et ceux de la page 312 suffisent à montrer que les barres ne sont qu'un secours pour la lecture. Le rythme des phrases citées dans les pages précédentes est complètement fixé par la seule nature et la seule disposition des accords.

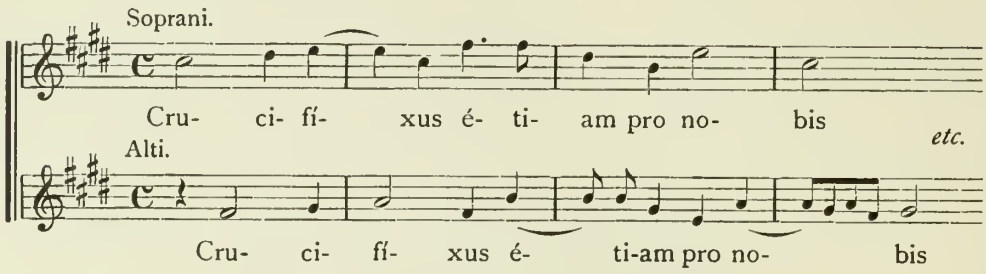
* * *

Cette loi, comme toute loi générale, souffre des exceptions et surtout admet des applications qui, au premier abord, semblent totalement la contredire.

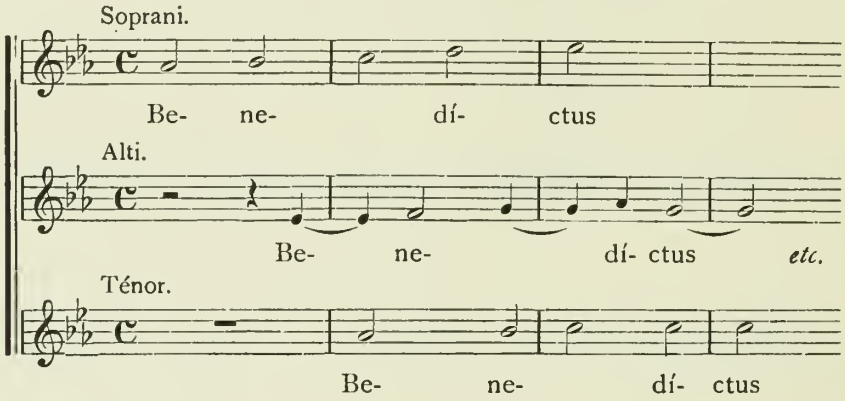
Avant tout il faut admettre la possibilité pour le compositeur de changer le rythme d'une mélodie, par exemple, au moyen de la syncope, procédé des plus communs. Mais voici deux faits plus caractéristiques.

1° On rencontre, chez les maîtres polyphonistes, des passages où une même mélodie est employée en des positions complètement opposées aux relations constantes qui courent entre la mélodie et le rythme. Tels sont les exemples suivants.

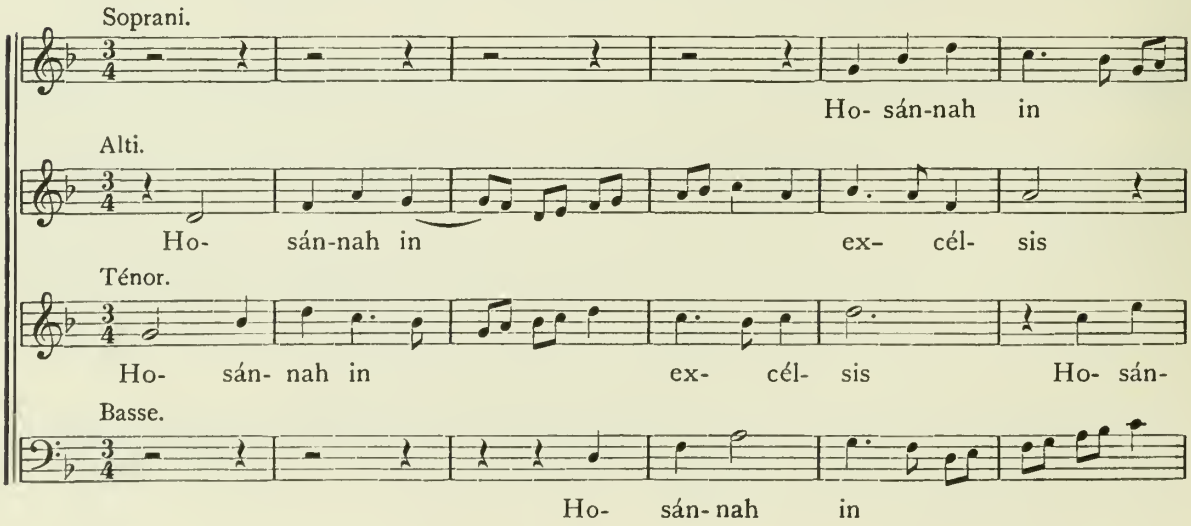
ROLAND DE LASSUS. — Messe "*Douce Mémoire*" à 4 voix.

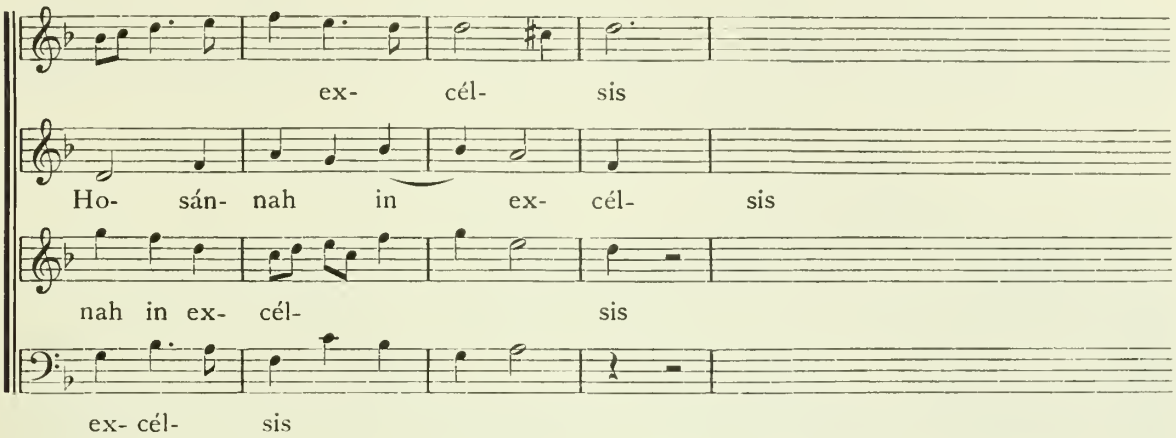


ROLAND DE LASSUS. — "Missa *Pro Defunctis*" à 5 voix.



FRANCISCO GUERRERO. — Messe "*Puer natus est nobis*" à 4 voix.





Que faut-il alors penser de la loi qui règle simultanément toutes les voix au moyen d'un rythme unique, lorsque un même chant se reproduit dans les différentes voix, mais avec différentes positions dans les mesures (*battute*)?

2° En certains cas qui se présentent assez fréquemment, les dissonances se produisent sans déterminer d'appuis rythmiques, et sans que la marche du mouvement en soit dérangée. Comment expliquer ces faits devant la loi qui exige que les dissonances et les accords de mouvements marquent les pas du rythme?

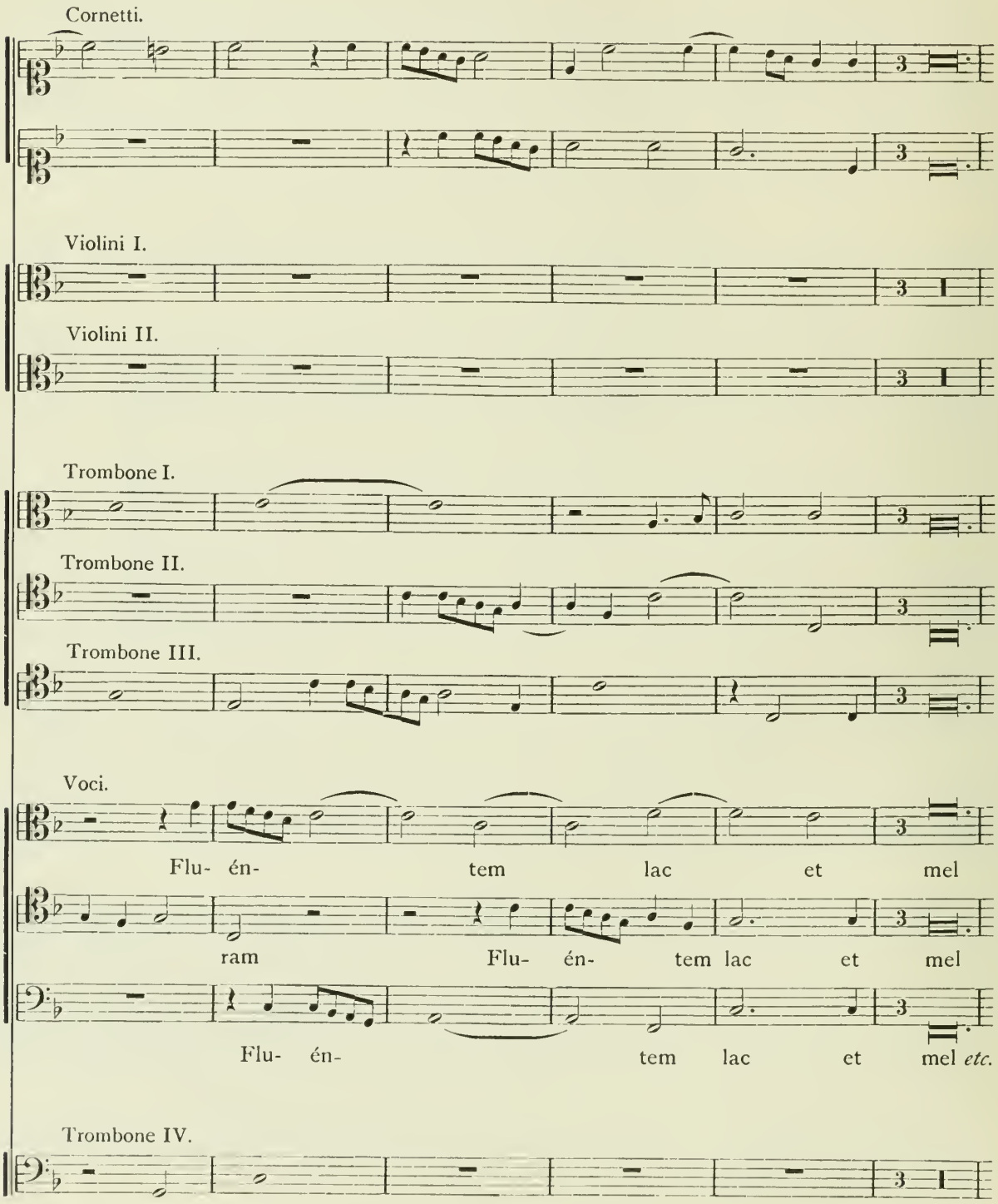
C'est ce que nous allons voir.

1er fait. — Pour ne pas se méprendre sur la nature de ce premier fait, il est nécessaire de reconnaître avant tout qu'il ne se rencontre pas à chaque page de la musique soit ancienne, soit moderne. Il s'agit au contraire, d'un procédé possible à la vérité, mais qui n'est pas fréquemment employé. Disons tout de suite qu'en pareil cas, la communauté rythmique des voix de la polyphonie n'existe pas; elle est brisée momentanément avec intention. On se trouve alors devant une indépendance réelle et perceptible, si perceptible que l'auditeur éprouve une sensation d'incertitude ou d'anxiété, sensation parfois très douce qui résulte de l'indécision dans laquelle on se trouve, de la difficulté qu'on éprouve à suivre à la fois deux mouvements différents; et on finit le plus souvent par suivre tantôt l'un, tantôt l'autre rythme.

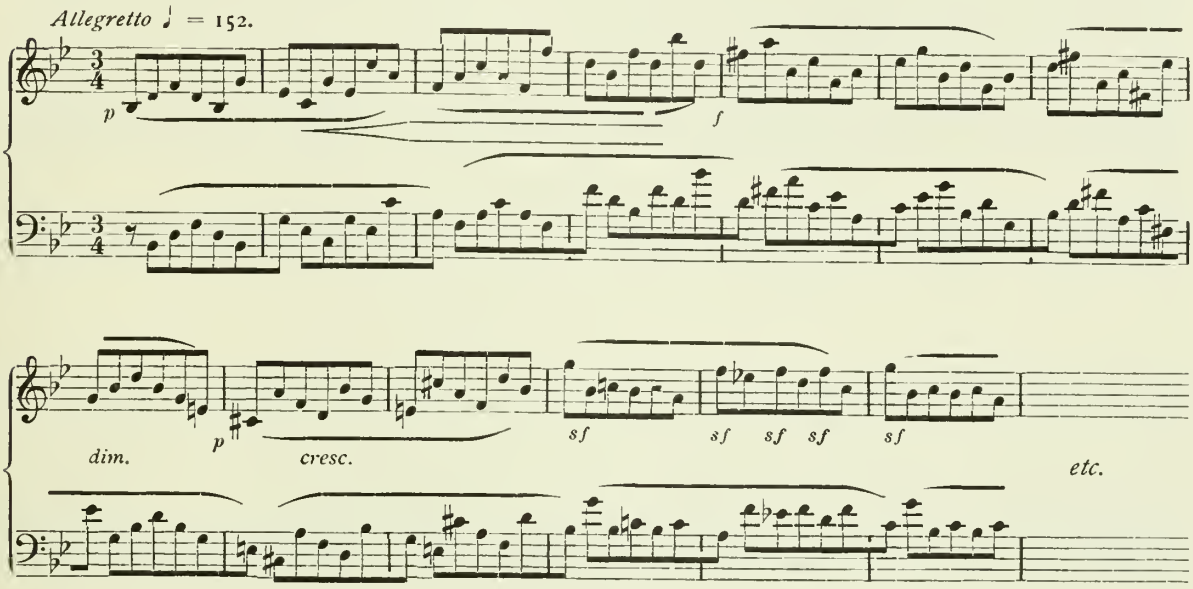
Mais d'où vient l'étrangeté qui constitue la force, la raison même d'un tel procédé, si ce n'est de l'infraction voulue et momentanée à une loi générale et naturelle? S'il était indifférent de déplacer une même mélodie et de varier ses rapports avec la mesure, les nombreuses imitations qui composent la polyphonie nous offriraient très fréquemment des procédés semblables, et cela, soit qu'il s'agisse d'imitations très serrées, ou, au contraire, d'imitations dans lesquelles l'entrée des voix qui se poursuivent est très écartée. Mais les exemples des déplacements qui nous occupent sont assez rares et ne sont jamais employés que dans le cas du *stretto*. L'effet qui en résulte est ainsi poussé jusqu'aux dernières limites du possible.

L'exemple que nous allons donner, tiré du « *Surrexit Christus* » de G. Gabrieli expliquera mieux que nos phrases, l'effet caractéristique de ces imitations serrées et à rythme déplacé.

G. Gabrieli. — "*Surrexit Christus.*"



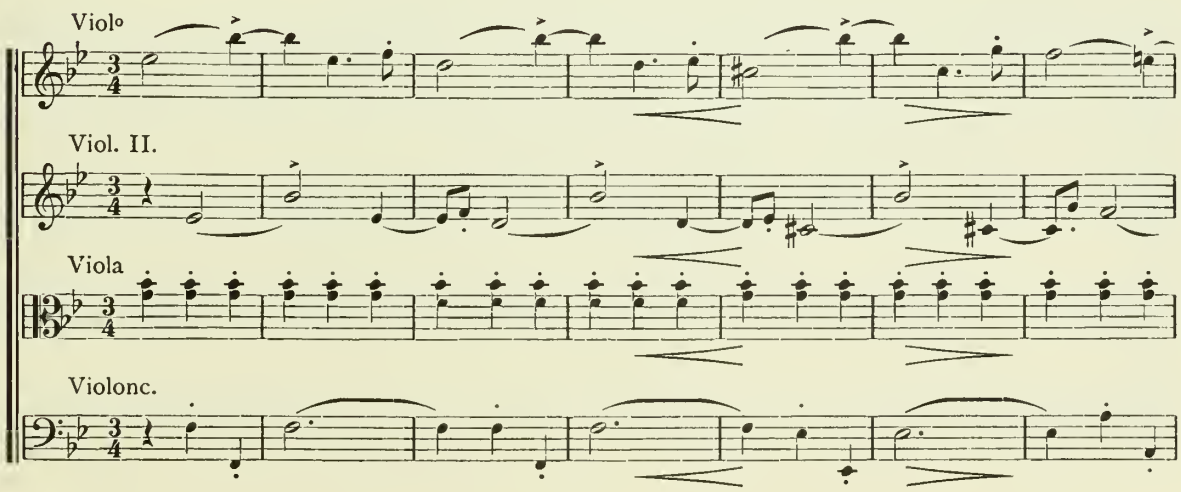
Mais voici une autre considération qui mérite d'être exposée. En ce qui concerne la musique moderne, personne ne niera, je pense, l'existence de l'unité rythmique dans le sens vertical. Or, dans l'art moderne, nous rencontrons les mêmes exceptions dont nous venons de parler à propos des anciens polyphonistes.

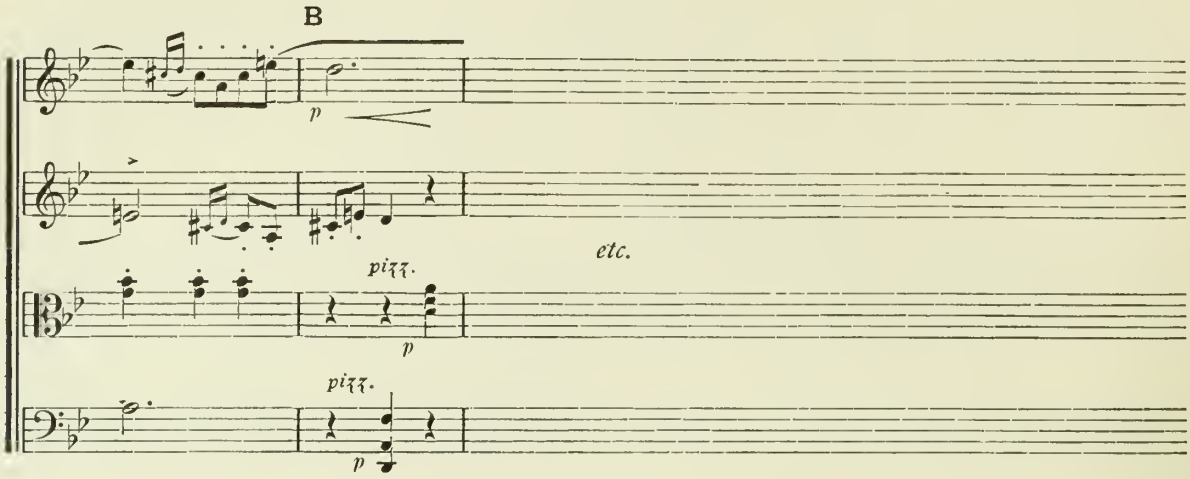


Dans ce morceau pour piano de Rheinberger, l'imitation en forme de *stretto*, à une note de distance, déplace *constamment, d'un bout à l'autre de la pièce*, la mélodie qui, ainsi, se trouve disposée en canon entre les deux mains. Afin que l'on ne se méprenne pas sur l'effet de constraste que présentent ces deux rythmes opposés, l'auteur a exprimé par l'écriture l'identité des groupes : il a soin de l'indiquer à l'œil par des liaisons.

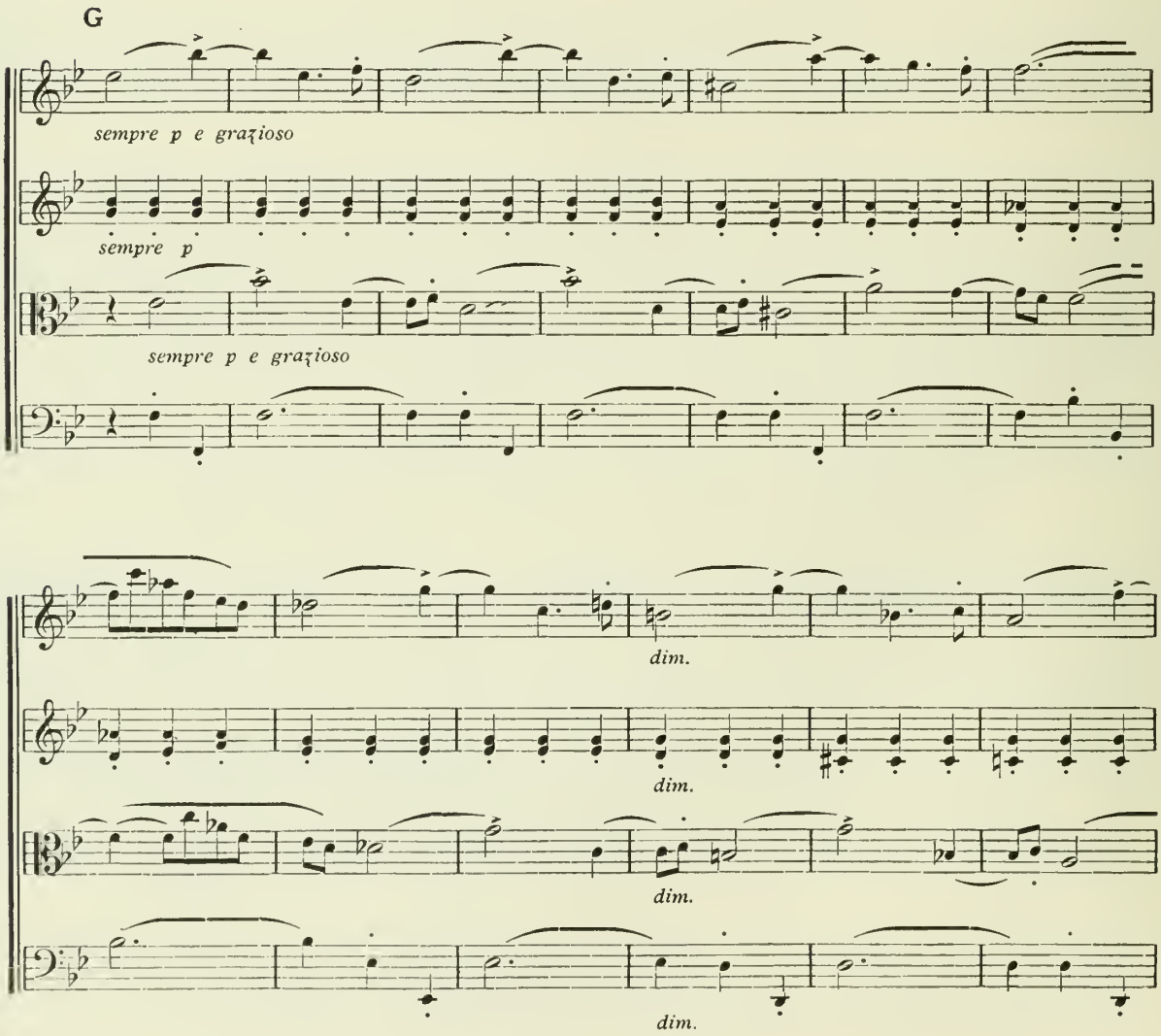
Voici un autre exemple tiré d'un quatuor moderne :

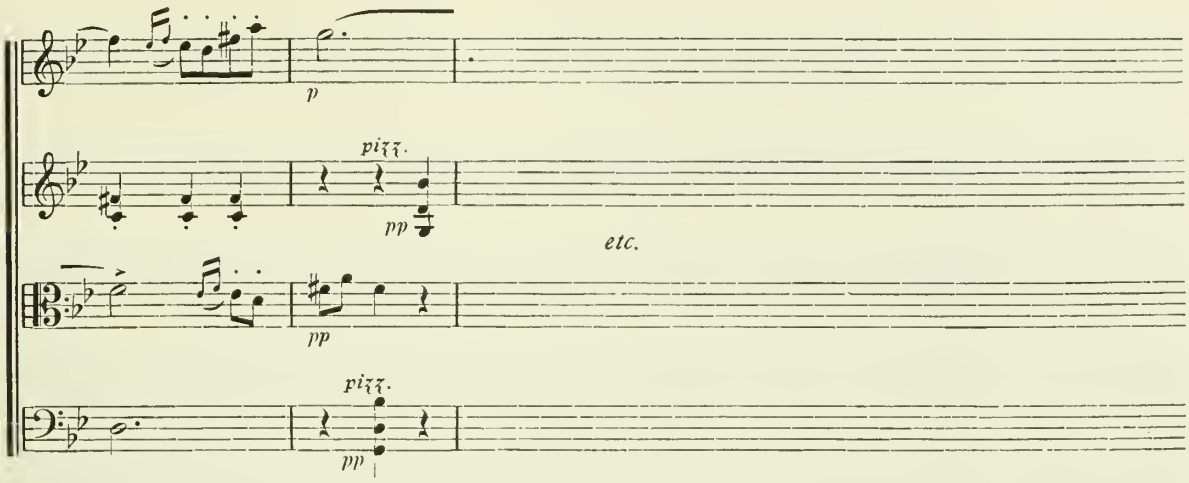
ED. GRIEG. — Quartett. (gmoll) op. 27 Intermezzo.





et plus loin dans le même morceau :





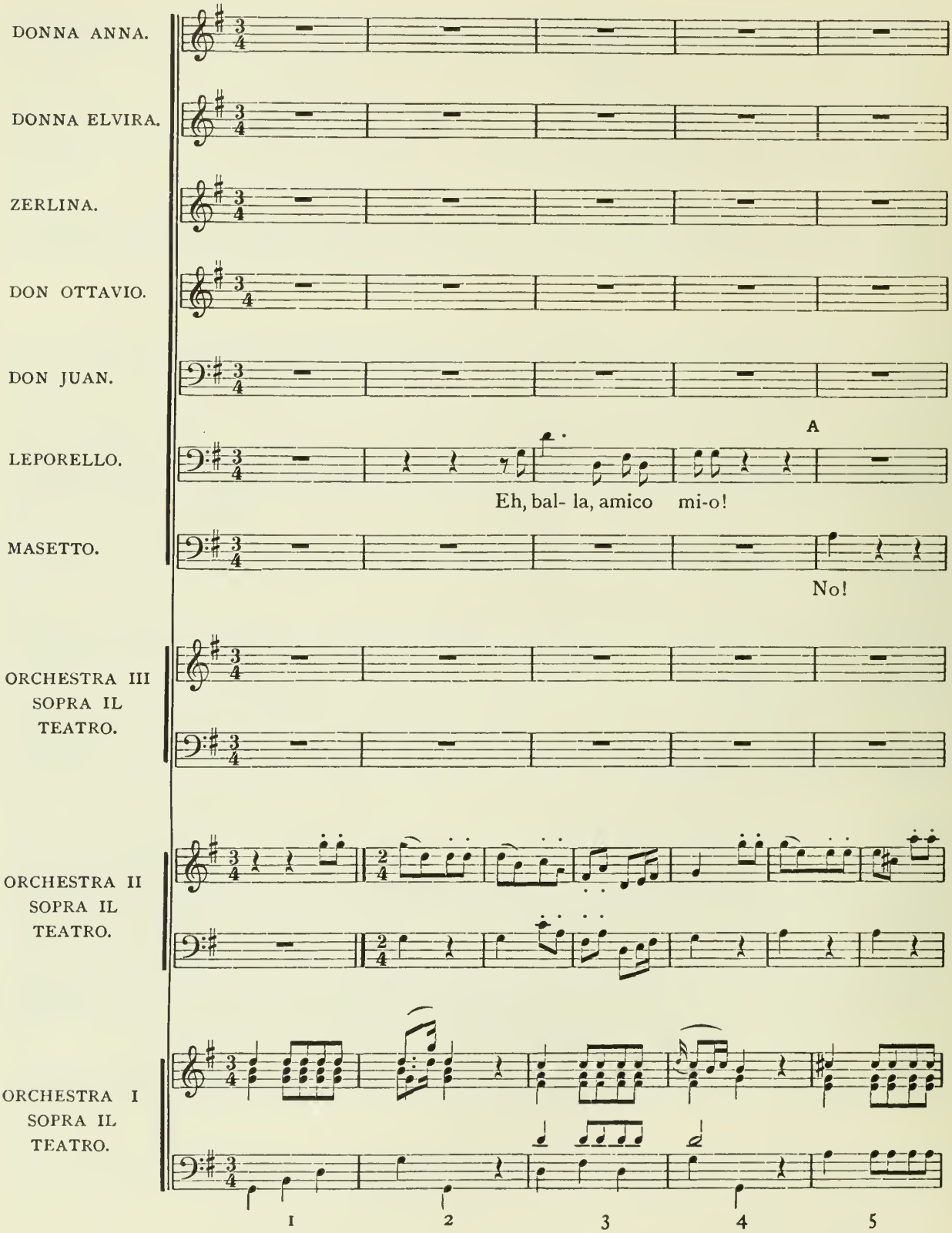
Ce cas est analogue au précédent. Deux des voix se poursuivent en s'imitant à la distance d'une note, de façon que le levé de l'une corresponde au frappé de l'autre. Quelle différence y-a-t-il entre les imitations serrées des polyphonistes anciens (comme dans notre 1er ex.) et ces deux exemples? Aucune. Alors si ces faits ne contredisent pas l'unité rythmique verticale, admise par tout le monde dans la musique moderne, on ne voit pas pourquoi et comment ces procédés peuvent menacer ce même principe lorqu'il s'agit de l'art polyphonique ancien.

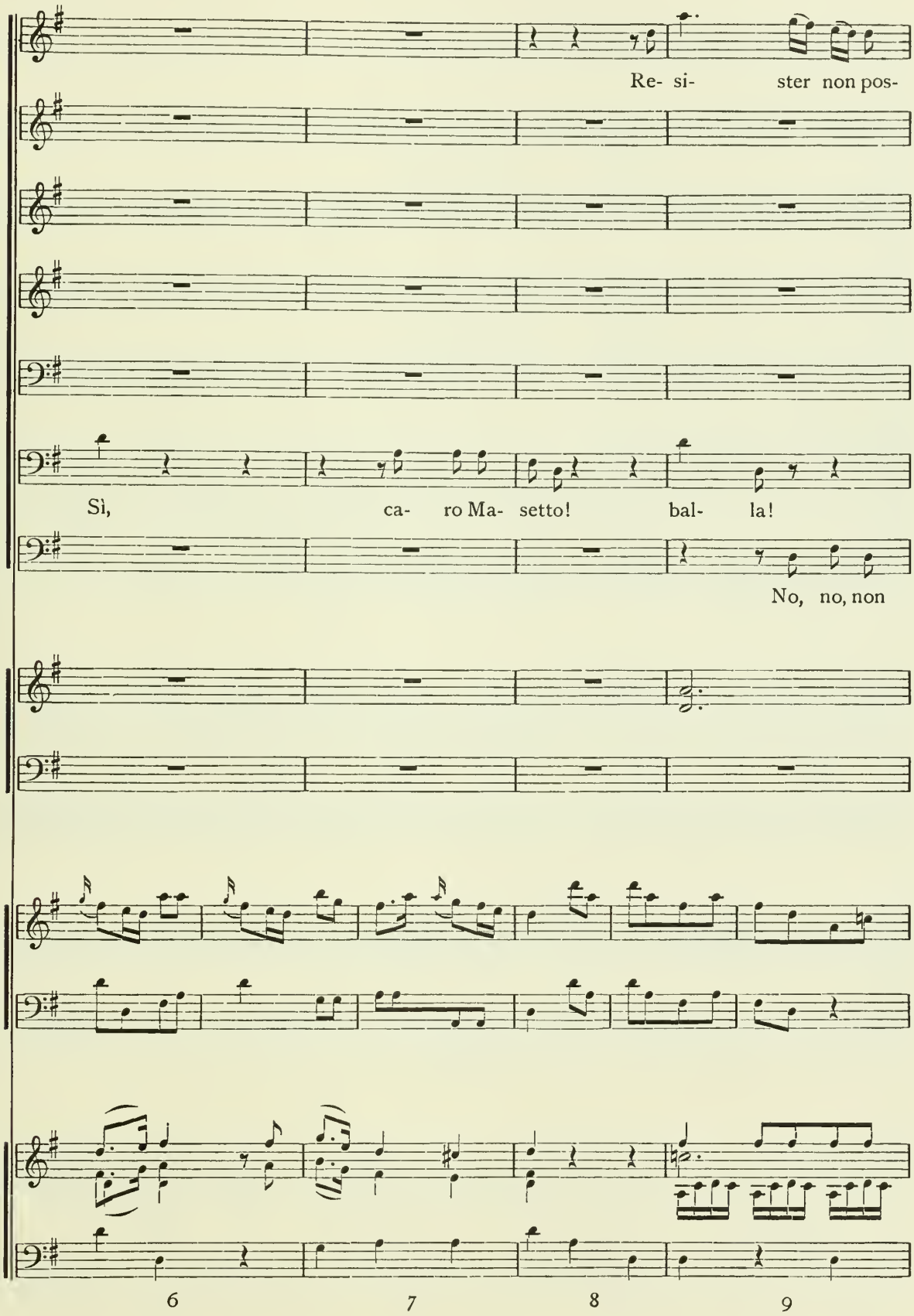
Mais il y a plus.

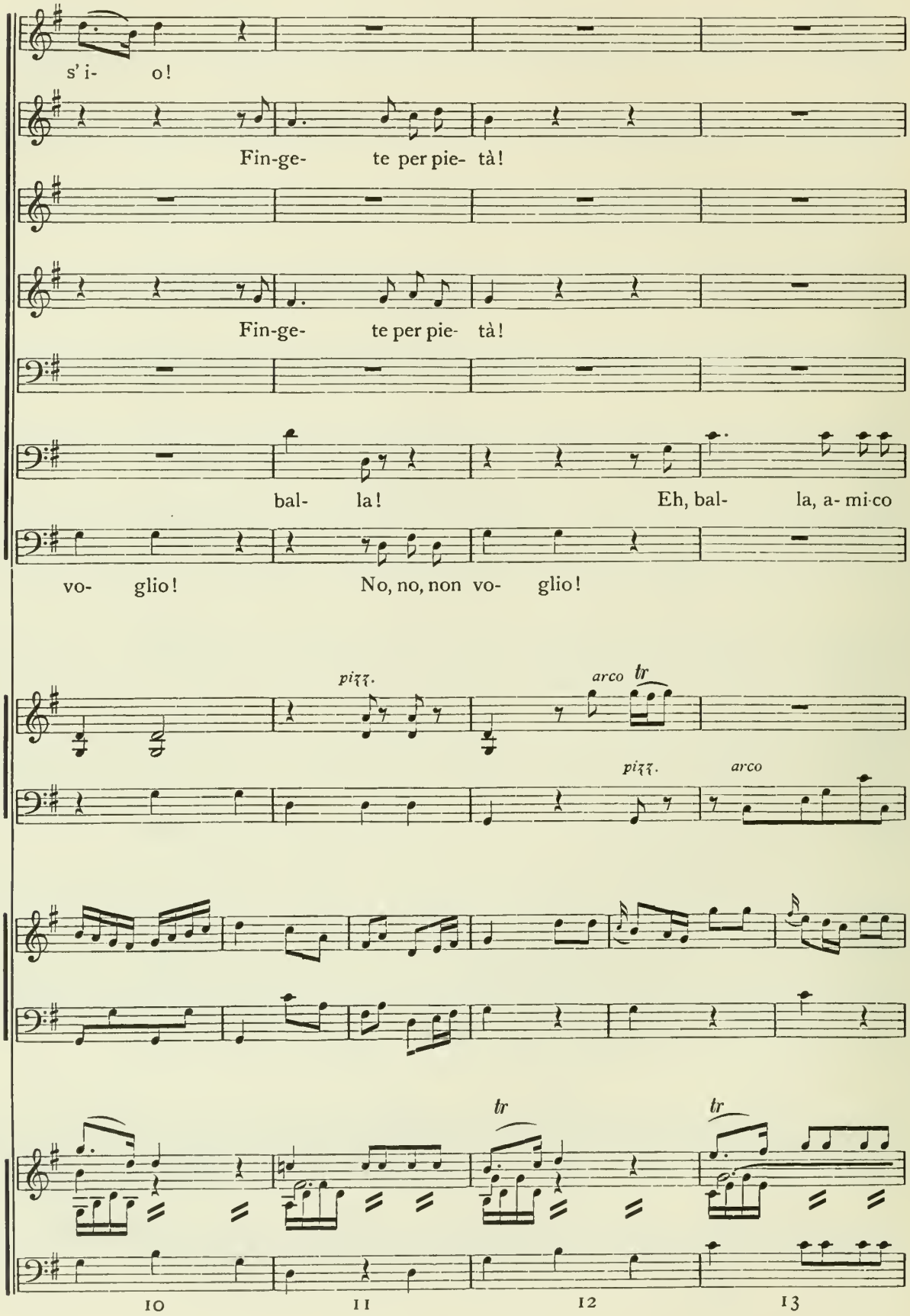
Prenons un passage du Don Juan de Mozart, Acte I.; il est des plus curieux et et des plus instructifs.

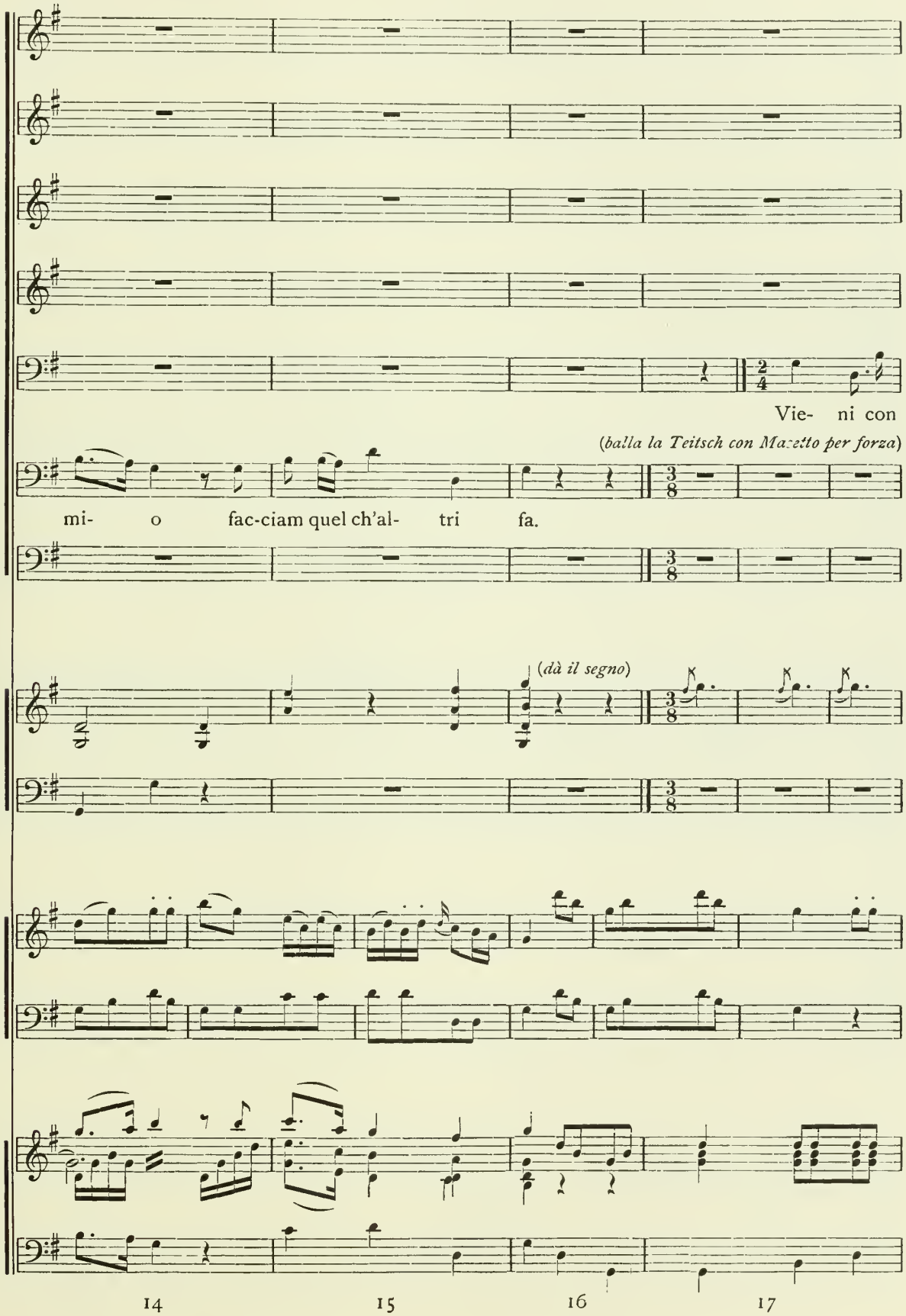
Les personnages sont disposés en trois groupes sur la scène. Chacun d'eux danse avec un orchestre séparé qui poursuit sa propre mélodie et son propre rythme. Au début de ce passage le 1er orchestre continue un menuet, un mouvement ternaire, commencé depuis quelque temps. Le 2e orchestre, qui vient d'accorder ses instruments attaque une danse de rythme binaire, et les personnages chantent et dansent avec leur groupe respectif dans le mouvement particulier, binaire ou ternaire. A la neuvième mesure, le 3e orchestre se met lui aussi à accorder ses violons, et à la 17e, un nouveau rythme se superpose aux deux autres, produisant un ensemble de trois rythmes différents et indépendants. Et quels rythmes! Ce ne sont pas là des mélodies paisibles, sans grande volonté déclarée; ce sont à la fois trois mélodies des plus claires, des plus... *dansantes!* Et cependant l'unité rythmique verticale y subsiste comme loi générale.

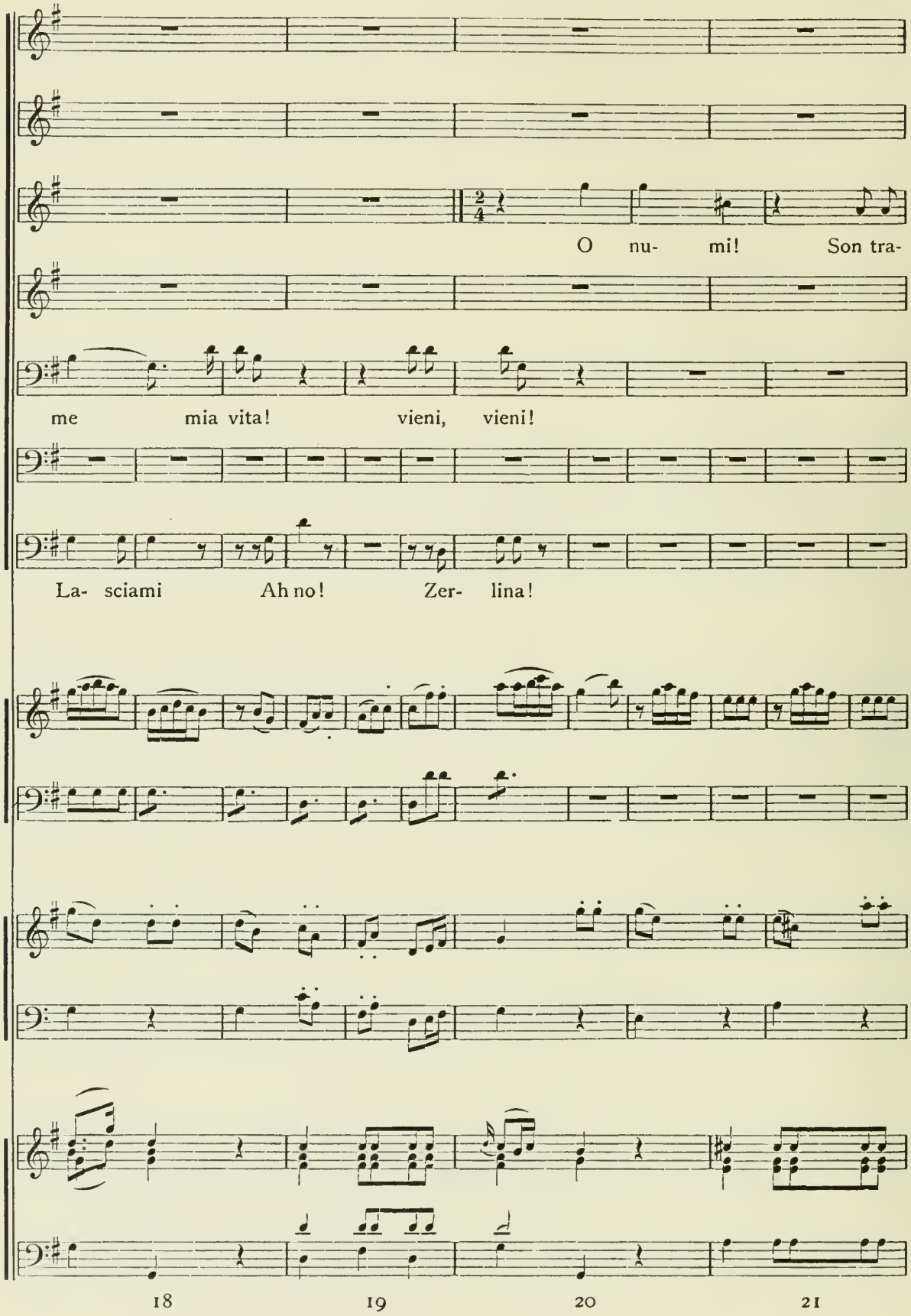
MOZART. — *Don Juan* Acte 1er Edition Peters N° 5648 pag. 170 et suiv.

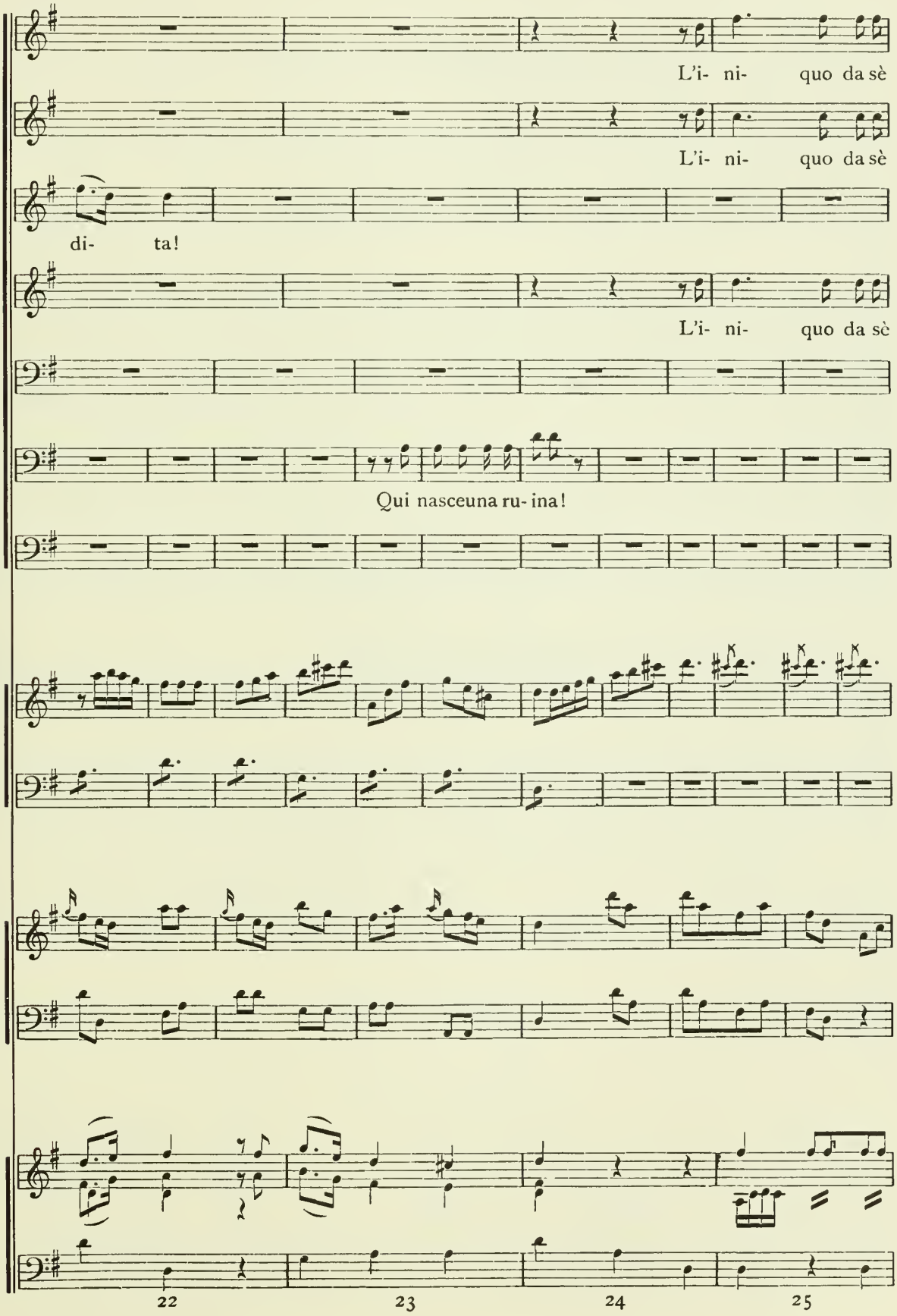


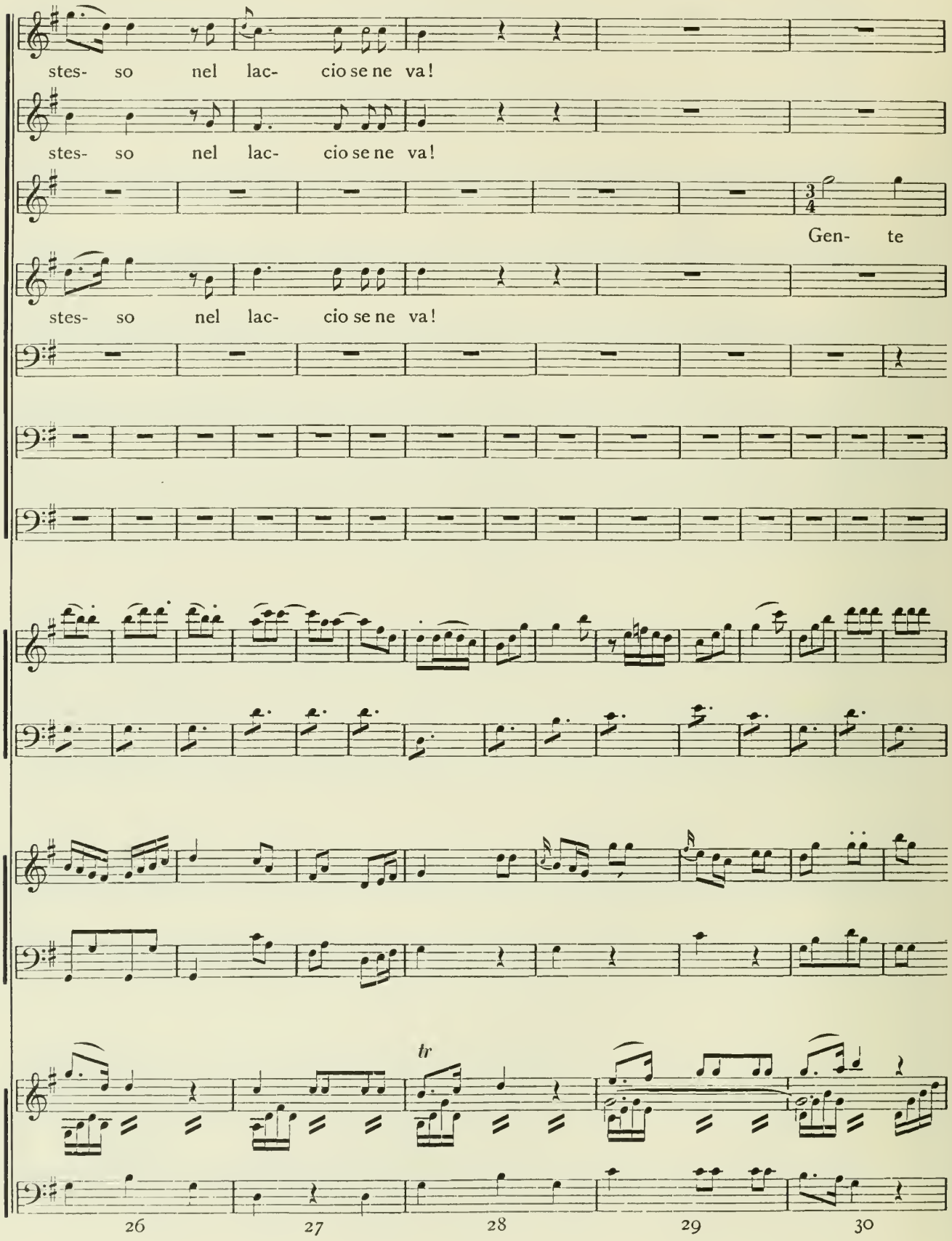

Re- si- ster non pos-
Sì, ca- ro Ma- setto! bal- la!
No, no, non
6
7
8
9


s' i- o!
Fin-ge- te per pie- tà!
Fin-ge- te per pie- tà!
bal- la! Eh, bal- la, a- mi-co
vo- glio! No, no, non vo- glio!
pizz.
arco
tr
pizz.
arco
tr
tr
10
11
12
13


Vie- ni con
(balla la Teitsch con Mazetto per forza)
mi- o fac-ciam quel ch'al- tri fa.
(dà il segno)
14
15
16
17


O nu- mi! Son tra-
me mia vita! vieni, vieni!
La- sciami Ah no! Zer- lina!
18
19
20
21


L'i- ni- quo da sè
L'i- ni- quo da sè
di- ta!
L'i- ni- quo da sè
Qui nasceuna ru- ina!
22
23
24
25


stes- so nel lac- cio se ne va!
stes- so nel lac- cio se ne va!
Gen- te
stes- so nel lac- cio se ne va!
tr
26
27
28
29
30

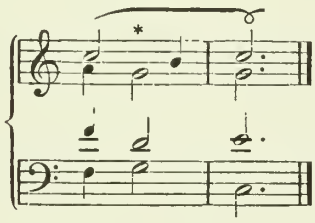
Nous avouons que si nous avions rencontré un pareil ensemble dans la polyphonie ancienne, nos idées en auraient été déroutées. Voilà de l'indépendance! Et n'est-ce pas le cas de remarquer que la mesure n'est ici que la cage qui renferme la quantité matérielle des notes? Et c'est Mozart, le plus clair, le plus transparent des classiques qui en use ainsi!

Après cet examen, nous pouvons conclure que le principe général de l'unité rythmique verticale ne se laisse facilement ébranler ni par les déplacements mélodiques, ni par l'indépendance des voix simultanées.

Arrivons au deuxième fait.

2me fait. — Nous ne connaissons, dans le mouvement binaire, aucun procédé habituel, en opposition avec la règle qui place les dissonances sur le frappé du rythme. Mais, dans le mouvement ternaire, il se présente assez souvent des cas, même des formules usuelles, qui semblent en opposition avec cette loi.

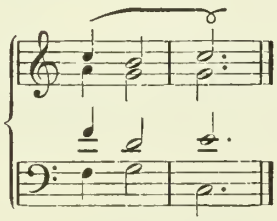
Qui n'a rencontré des cadences du genre de celle-ci?



La dissonance se produit sur le second temps de la mesure, tandis que l'appui du rythme est sur le premier.

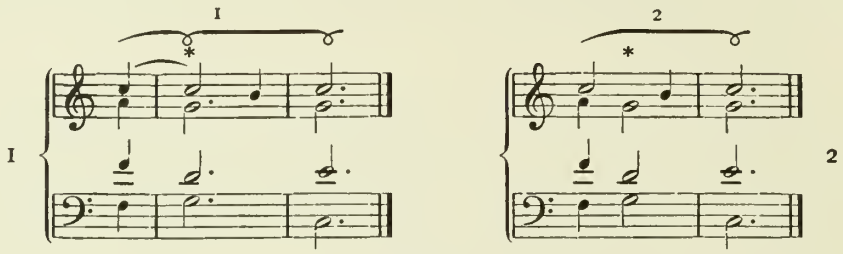
Examinons de près cette formule. Supprimons le retard, qui n'est qu'un artifice, et voyons quelle est la structure de la première mesure dans sa forme originelle.

Le premier phénomène que l'on remarque



c'est le déplacement de la longueur — une des manifestations propres au rythme — qui au lieu d'être, comme le sentiment le plus naturel et le plus spontané le demande, sur le premier temps de la mesure ou *temps porteur*, se trouve sur le second, c'est-à-dire sur celui qui, par sa position dans le rythme, est le plus obscur et le plus inobservé. Cette

localisation de la longueur sur un temps secondaire est une véritable contraction, plus ou moins faible, plus ou moins aperçue. Elle rentre dans les cas de syncope qui sont possibles dans la mesure ternaire. C'est grâce à cette contraction que la dissonance peut affecter le second temps qui, de lui-même, ne soutient pas l'appui rythmique. Comparons la formule syncopée et sa formule correspondante avec retard sur le frappé et nous aurons une preuve de l'étrangeté de cette position :



Quelle différence d'effet dissonant entre ces deux combinaisons ! Il s'agit pourtant dans les deux cas d'une même harmonie ne présentant aucune différence sauf la place des accords dans la mesure et par suite dans le rythme. La variation de puissance dissonante vient de ce que, en 1, le retard est à sa place naturelle, c'est-à-dire au frappé, à l'appui rythmique; tandis qu'en 2 l'existence du retard est justifiée par un artifice qui produit une sorte d'*ictus*, de support, ou au moins quelque chose qui en donne l'illusion sans jamais parvenir toutefois à fournir l'efficacité du véritable appui rythmique. C'est si vrai que la marche du mouvement n'est nullement troublée par cette légère explosion produite tout près du temps où se manifeste réellement son énergie.

Ce deuxième cas, ainsi que le premier, nous a donc amené, à reconnaître de nouveau l'existence réelle du principe général de rythmique que nous étudions. L'un et l'autre n'en sont que des applications particulières.

Mais ce ne sont pas seulement les déductions tirées de la structure des compositions qui nous permettent de proclamer l'existence d'une unité rythmique commune à toutes les voix dans une même pièce polyphonique. Dans la Messe de « *L'homme armé* » par Antoine Busnois († 1481) Bibl. Vat. Capp. Sistina n° 14 f° 113, à l'*Agnus Dei* on trouve au ténor la didascalie suivante :

« Ubi thesis assint, sceptra

Canon

Ubi arsis, et e contra »

Quelle que soit la signification précise de ces deux vers, il nous est permis de relever en tous cas cinq faits :

1° Nous trouvons dans la musique polyphonique l'emploi de ces deux termes « arsis et thésis » comme indication pratique;

2° leur emploi suppose nécessairement qu'ils étaient connus par les chantres de cette époque et qu'ils entraient dans l'usage artistique;

3° puisque la didascalie enseigne *la place* de l'arsis et de la thesis, il faut admettre que les chantres connaissaient cette place;

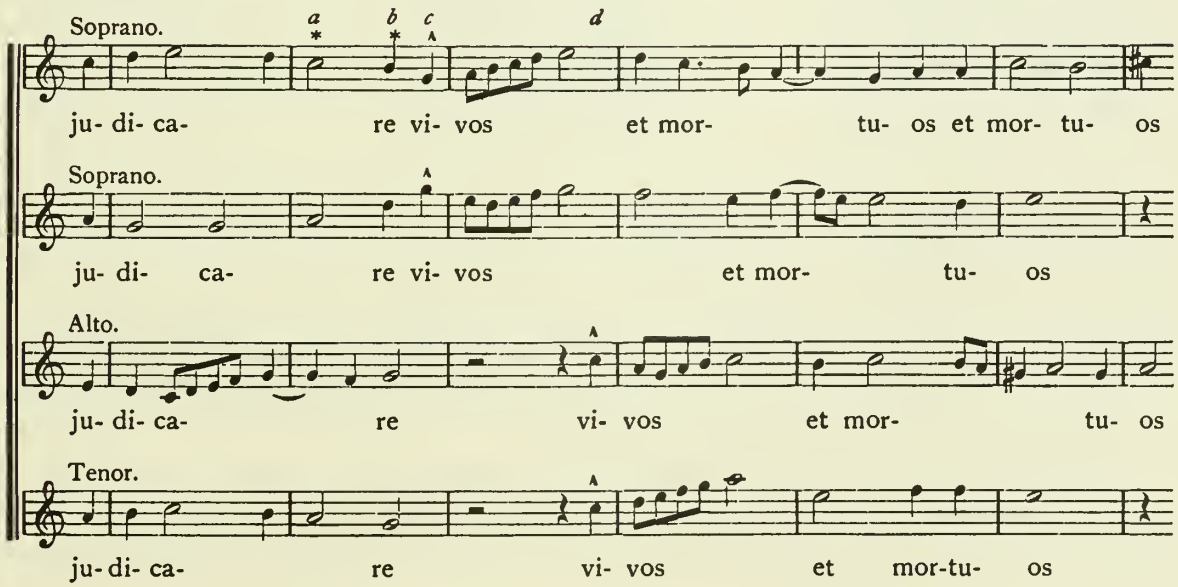
4° puisque la didascalie n'indique aucune voix comme guide spécial pour la marche du ténor, il faut admettre que l'allure de l'arsis et de la thésis était une règle rythmique commune; sans cela, ou il aurait fallu préciser une voix à suivre, ou la didascalie n'aurait eu aucun sens.

5° La suite des arsis et des thésis devait être un élément constant, uniforme qui devait servir de règle dans tout le cours de la composition; mais, de plus, cette marche rythmique devait être, jusqu'à un certain point, indépendante des combinaisons rythmiques des mots et plus spécialement indépendantes *des accents* des mots; car la disposition des syllabes sous les notes n'était pas alors fixée comme elle l'est aujourd'hui dans nos éditions modernes. Sans cette constance d'allure, sans cette indépendance des mots, nous ne disons pas de la phrase, la possibilité même d'une indication, comme celle dont nous nous occupons, ne serait pas admissible.

Tous ces faits déposent en faveur de notre thèse, et on peut en conclure que les polyphonistes se rendaient compte de l'allure rythmique de leurs compositions qui était toujours en rapport avec une unité d'ensemble. Les relations entre le mouvement du rythme et les phénomènes qui servent à sa manifestation, à savoir la longueur, *l'accent* et la hauteur des sons, leur étaient donc connus, soit en théorie, soit, par leurs effets, dans la pratique.

Donc lorsque nous voyons les compositeurs placer la syllabe accentuée au levé, nous devons conclure qu'ils ont agi en cela avec pleine connaissance de cause.

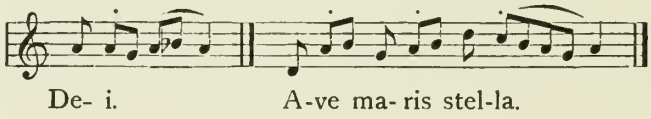
Prenons par exemple la phrase suivante tirée de la messe *Ascendo ad Patrem :*



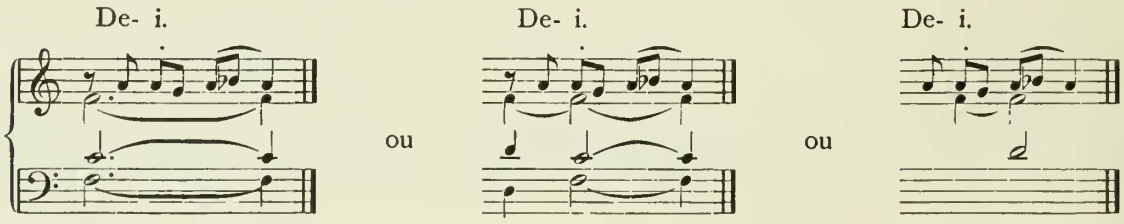
Au point *a*, la dissonance rend indiscutable la présence de l'appui rythmique. La résolution (qui serait plus sensible si le *fa* était dièzé), conformément à sa propre tendance, tombe sur *b*, point où elle dépose le mouvement rythmique. L'appui, le repos rythmique y est aussi certain que celui du retard *a*. Par suite le point *c*, qui suit immédiatement le repos *b*, est certainement un levé; *d* se trouve dans des conditions absolument semblables. C'est donc à dessein que le mot *vivos* a sa syllabe accentuée à l'élan et sa syllabe finale au repos rythmique, l'analyse et les considérations que nous venons de faire nous le prouvent. Donc, au point de vue de la place dans la mesure l'*indépendance de l'accent*, qui seul représente l'élément fort du rythme, reste nécessairement démontrée.

Nier cette indépendance après avoir reconnu l'existence de l'unité rythmique commune à toutes les voix aboutirait à cette déclaration que personne n'acceptera, savoir : que dans la polyphonie vocale classique, le temps fort a sa place fixe au premier temps de la mesure.

La manière dont Palestrina traite ici l'accent et la finale est tellement identique à celle des compositeurs grégoriens qu'elle peut servir à éclaircir l'appréciation rythmique de ce genre de formules grégoriennes. Si ce passage de Palestrina est bien rythmé et convenablement harmonisé, il sera légitime de rythmer ainsi les phrases grégoriennes suivantes :



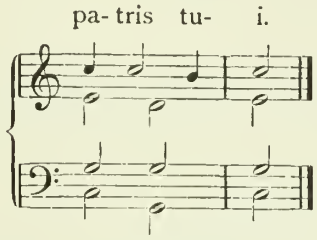
et de les harmoniser de cette façon :



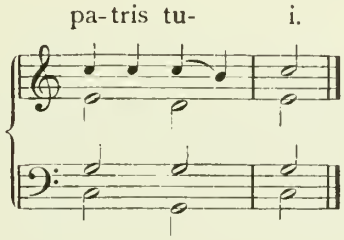
La tendance qui se produisit au moment de la Renaissance, de placer l'accent au frappé, allait directement à l'encontre de l'antique manière des polyphonistes et des grégoriens; elle détermina nécessairement la prolongation de l'accent, qui, devenu *thésis*, s'allongea en conformité avec la nature même de la thésis. Un développement ultérieur et logique de ce premier fait conduisit à une autre conséquence : le groupement, l'accumulation des groupes de notes sur l'accent.

Autrefois, par le fait qu'il était libre de placer l'accent au levé ou au frappé, le compositeur pouvait à son gré faire coïncider cet accent, selon les cas, soit avec la résolution des dissonances, s'il était au levé, soit avec leur percussion, s'il était au frappé.

Par exemple cette formule quasi traditionnelle :



a fini par subir la transformation suivante pour que l'accent reposât sur le frappé.



Or la nature des moyens dont dispose l'harmonie est telle, qu'elle est indifférente à tout ce qui est manifestation de force. Comme le rythme lui-même, elle n'est en définitive que *pur mouvement*. Les accords, source unique d'inépuisables richesses pour l'harmonie, ne sont qu'une extension, une amplification du simple son. Leur influence s'exerce au moyen d'attraction et non de force. C'est ainsi que sur l'orgue on distingue parfaitement les diverses tendances des accords sans qu'il soit nécessaire de recourir à des différences dynamiques.

L'harmonie *par elle-même* ne possède aucun moyen propre pour augmenter ou diminuer l'intensité dynamique de ses combinaisons.

CONCLUSIONS.

L'examen de la nature des phénomènes harmoniques, et celui de leur enchaînement soit dans la musique ancienne soit dans la musique moderne, nous amène aux conclusions suivantes :

1° Chaque succession d'accords est un mouvement;

2° l'enchaînement de ces mouvements harmoniques procède, ainsi que ceux du rythme, par phases *arsiques* et *thétiques* qui se renouvellent sur le premier temps des

mesures par des accords *doués de caractère de mouvement* (1) pendant la marche, et par des accords de repos à la fin.

3° Les temps *porteurs du rythme* sont en même temps et nécessairement les *temps porteurs* de l'harmonie.

4° L'analyse harmonique de la polyphonie conduit aux mêmes résultats que l'analyse mélodique, à savoir : que l'usage de l'accent au levé était une pratique légitime et très fréquente qui se rencontre jusque dans l'enfance de l'art harmonique, non seulement dans le latin, mais dans toutes les langues.

5° L'indépendance de l'accent et de l'appui rythmique trouve sa justification et son explication dans l'essence même de l'harmonie qui ne peut s'intéresser aux phénomènes *dynamiques* du rythme.

La pratique de M. G. Bas est conforme à la théorie qu'il vient d'exposer. Nous allons mettre quelques exemples sous les yeux des lecteurs, en indiquant par un astérisque les accents au levé.

In Epiph.
1. Ant.
in I. Vesp.

et an-te sæ-cu-la, Dó-mi- nus Sal-vá- tor no-ster hó- di- e

2. Ant.

Ve- nit lu-men tu- um, ... su-per te or- ta est,

(1) En analyse élémentaire, chaque *ictus*, chaque *touchement* est doué *pendant la marche rythmique* d'un double caractère : il est en même temps le point d'arrivée du rythme précédent, et le point de départ du suivant ; or, c'est cette reprise du mouvement qui est exprimée avec bonheur par les accords doués de caractère de mouvement. Rien ne montre avec plus de clarté l'union intime du rythme et de l'harmonie.

et ambu- lá- bunt gen- tes in lú- mi- ne tu- o, al- le- lú- ia.

3. Ant.

au-rum

5. Ant.

Ma- gi e- am vi- dé- runt.

In Epiph. Hymn.

Cru- dé- lis He- ró- des, De- um Re- gem ve- ní- re quid ti- mes?

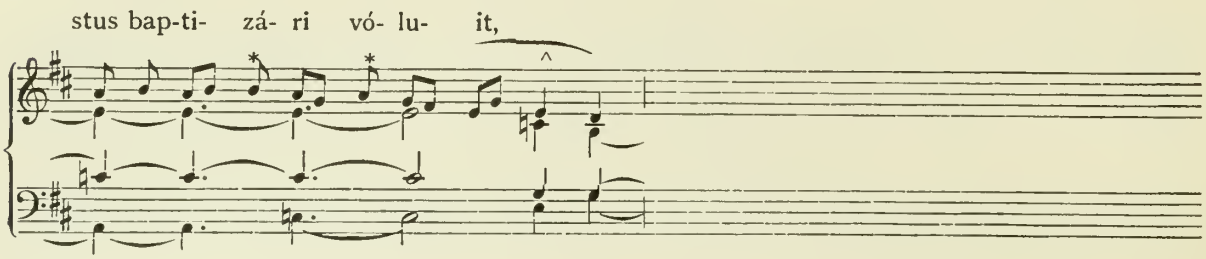
In Epiph. in I. Vesp. *Ad Magnif.*

au-rum thus et myrrham, al- le- lú- ia.

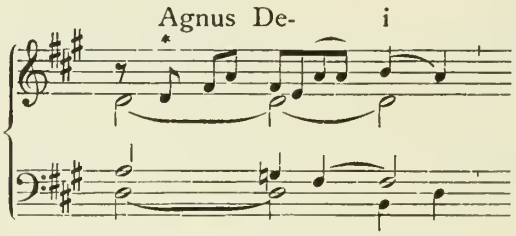
In Epiph. in II. Vesp. *Ad Magnif.*

or- ná- tum di- em ... hó- di- e ... ad præ- sé- pi- um : hó-

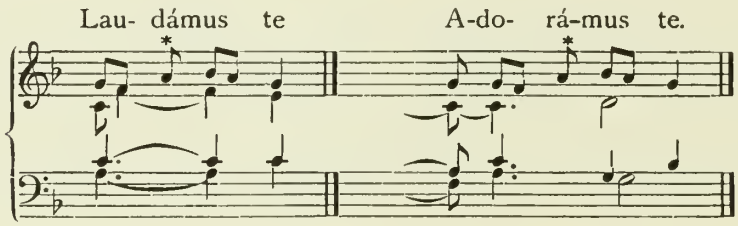
di- e ... ad núp- ti- as : hó- di- e in Jor- dá- ne a Jo- ánne Chri-



Kyrie 7.



Missa 8.



Nous ne voulons pas multiplier ces exemples. Nos lecteurs connaissent le *Répertoire des Mélodies Grégoriennes* de M. Bas (1); ils n'ont qu'à le feuilleter au hasard. Ils y rencontreront toujours les mêmes manières d'harmoniser.

Peut-être l'*Orgelbegleitung* (2) que vient de publier le Dr. Fr. X. Mathias, organiste

(1) Giulio Bas. *Répertoire des Mélodies Grégoriennes* transcrites en notation musicale avec accompagnement pour Orgue ou Harmonium. Rome-Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie.

(2) *Orgelbegleitung zu den für den Internationalen Gregorianischen Kongress in Strassburg* i. E. (16-19. August 1905) *zusammengestellten Cantus Varii* von Dr. Fr. X. Mathias, Organist am Münster zu Strassburg i. E. Rastibonne, Fr. Pustet, 1905.

En tête de cette brochure, nous lisons les lignes suivantes : « Für die in dieser Orgelbegleitung verkörperten Grundsätze verweise ich auf meine kürzlich im gleichen Verlag erschienene Broschüre : " Die Choralbegleitung ". — Die Rhythmisierung der Melodien geht in der Hauptsache auf die einschlägigen Ausführungen in der Paléographie Musicale zurück. » C'est-à-dire : « Pour les principes suivis dans ces accompagnements d'orgue, je renvoie à ma petite brochure parue chez le même éditeur : " Die Choralbegleitung " (l'accompagnement du plain-chant). — La manière de rythmer les mélodies est au fond conforme à l'exposé de la *Paléographie Musicale.* »

Le même auteur termine ainsi la préface de son *Die Choralbegleitung :*

« Dagegen konnte ich es mir nicht versagen, den neuesten Forschungen der « Paléographie Musicale » auf dem Gebiet des Choralrhythmus gebührend Rechnung zu tragen. » — « Par contre, je ne puis omettre de dire combien, en matière de rythme, je suis redevable aux dernières recherches de la *Paléographie Musicale* ».

de la Cathédrale de Strasbourg leur est-il moins connu. Nous en extrayons les passages suivants :

Introitus : *Os justi*, p. 7.

6. Os ju- sti * me- di- tá- bi- tur sa-pi- én-ti- am

et lin- gua e- jus lo- qué-tur ju- dí- ci- um

lex De- i e- jus in corde ip-sí- us.

p. 32. Com. *Pentecostes* Fa-ctus est

p. 34. 2. Ant. In Vesp. Spí- ri- tus Dó- mi- ni

p. 35. *Ad Magnif.* In II Vesp. Hó- di- e

p. 6.
Alleluia.
℣. *Veni S. Spiritus.*

Ve- ni Sancte Spí- ri- tus re-

ple tu- ó- rum cór-da fi- dé- li- um et tu- i amóris

p. 8.
Grad.
Justus.

..... sic- ut ce- drus Lí- ba- ni, ...

p. 10.
Alleluia.
℣. *Beatus vir.*

... quó- ni- am cum probá-tus ...

p. 11.
Offert.
Veritas me.

.... ex- al- tá- bi- tur córnu .....

p. 11.
Comm.
Beatus servus.

..... in- vé- ne- rit vi- gi- lán- tem ..... su-per ómni- a bo-na su- a ...

p. 12.
Introit.
Probasti.

..... in me in- í- qui- tas

p. 15.
Introit.

In vir- tú- te tu- a. .....

p. 17.
Introit.
Gaudeamus.

..... be- á- tæ Ma- rí- æ Vír- gi- nis.

p. 19.
Grad.
Propter veritatem.

et in- clí- na au- rem tu- am : .....

p. 21.
Comm.
Optimam partem.

e- lé- git si- bi Ma- rí- a :

p. 22.
Introit.
In medio.

et in- tel- lé- ctus :

p. 25.
Grad.
Specie tua.

et de- dú- cet

p. 33.
Comm.
Quinque prudentes.

in va- sis su- is ..... cla- mor fa-ctus est

p. 33.
Vesperae Pentec.
1. Ant.

di- es Pen-te- có-stes e- rant omnes

p. 35.
Ibid.
5. Ant.

Lo- que- bán- tur * vá- ri- is línguis Apó-sto- li

ma- gná- li- a De- i

p. 36.
Salve Regina.

et spes nostra ..... Et Je- sum be- ne- dí- ctum fructum

ventris tu- i, no- bis post hoc ex-sí- li- um o- stén- de.

Et in ter-ra ..... De- us Pa- ter ..... Qui tol- lis

p. 38. *Gloria* (S. Leo IX.)

p. 39.

Qui tol-lis .... Qui se-des ..... in gló- ri- a De- i Pa- tris.

p. 38. *Gloria* (S. Leo IX.)

De l'examen de tous ces exemples on peut conclure qu'il y a dans l'harmonie deux manières différentes de traiter l'accent au levé :

1° L'accent au levé n'a pas d'accord particulier; celui-ci est réservé à la thésis : Ex :

Venit lumen tuum, p. 334; *Hodie*, p. 337.

Ornatum diem, p. 335. *Et spes nostra*, p. 340.

Laudamus te, p. 336. *Et inclina*, p. 339.

etc., etc.

2° L'accent au levé et la thésis ont chacun leur accord. Exemples :

Veni Sancte Spiritus, p. 338. *Et deducet*, p. 340. *Et in terra*, ci-dessus.

etc., etc.

Nous admettons ces deux manières de faire pour l'accent au levé.

Nous ne parlons pas de l'accent au frappé; naturellement il peut *toujours* recevoir un accord.

VUE D'ENSEMBLE

SUR LE PLAN DE CE VOLUME.

Nous terminons par une courte explication sur le plan suivi dans ce volume.

Nous avions à exposer une doctrine en opposition absolue non seulement avec les théories modernes sur le rythme et la mesure, mais encore avec les procédés employés par les compositeurs de musique liturgique, relativement à la place de l'accent dans la mélodie.

L'accent latin, pour les modernes, doit en principe coïncider avec le temps fort, le premier temps de la mesure. C'est, pour eux, un axiome indiscutable.

Et nous, nous avions à prouver que la mesure n'a pas de temps fort, que l'accent latin peut, à volonté, se placer au premier ou au deuxième temps, et même que sa place la plus naturelle est au levé de la mesure.

Comment faire pour amener à notre manière de concevoir les choses des esprits si éloignés de nos idées?

Essayer de renverser les axiomes modernes par la simple exposition de l'antique théorie rythmique? C'était courir à un échec : on ne discute pas d'emblée avec des intelligences pénétrées d'une vérité aussi évidente que la concordance nécessaire de l'accent et du prétendu temps fort!

Citer les auteurs musiciens du moyen-âge? Ils ne parlent pas de cette question.

Rechercher dans la structure même des mélodies grégoriennes les faits d'accentuation au levé? Voilà certes un procédé sérieux, fécond, scientifique : l'étude intrinsèque des mélodies nous a déjà menés à maintes découvertes, par exemple, à celle du *cursus musical!* Mais, dans le cas présent, débuter par cette recherche ne pouvait conduire nos contradicteurs à une constatation certaine des accents au levé.

Une notation sans barres, telle qu'est la notation grégorienne, est à leurs yeux un phénomène trop extraordinaire pour qu'ils puissent y reconnaître, sans contestation possible, la place des levés et des baissés. Pour que cette preuve importante acquière toute sa force, toute son évidence, il faut au préalable qu'au moins la possibilité de l'accent au levé ait été bien établie, et que les notions vraies du rythme aient été clairement exposées et comprises. Alors seulement les faits d'accentuation au levé jaillissent nombreux et lumineux du fond même de la mélodie grégorienne; cette preuve de fait devait donc être réservée pour la fin.

Non, pour avoir raison des théories modernes, il était nécessaire d'adopter une méthode *positive*, uniquement appuyée sur les faits les plus avérés, les plus constants, qui ne pût laisser place, pour les esprits droits et impartiaux, à aucune objection sérieuse. C'est ce que nous avons fait, et nous avons commencé par là.

Nous avons appelé les musiciens sur leur propre terrain; nous les avons mis en face des anciens polyphonistes :

— Vous dites que l'accent latin ne peut être au levé de la mesure! Regardez, lisez; voici des accents au levé.

— Ce ne sont que des exceptions!

— Non, c'est par centaines, par milliers, que nous rencontrons ces faits.

— Ce sont des fautes!

— Ainsi le jugez-vous; mais il faudrait le prouver. S'il en est ainsi, tous les polyphonistes de tous les pays ont commis ces fautes : l'anglais Dunstable, le néerlandais Josquin, le français Goudimel, l'italien Palestrina, l'espagnol Vittoria, etc., etc.; et ces fautes d'accentuation, ils y tombaient chacun dans leur propre langue! car, dans les motets en langue vulgaire, la liberté de l'accent moderne s'affirmait à chaque instant.

— Mais rien ne peut m'empêcher de lever la main au frappé et de la baisser au levé?

— Si : l'accord nécessaire qui doit exister entre le signe et la chose signifiée. Ce que vous voulez faire ne peut s'exécuter sans une violente opposition entre les signes et le mouvement mélodique : la *battuta* manuelle avec son levé et son frappé visibles est le signe extérieur de la battuta sonore, du mouvement *rythmique très réel*, qui procède, lui aussi, par élans et repos, et ne peut pas plus être déplacé que le levé et le baissé du pied dans la marche de l'homme.

L'harmonie elle-même défend ce déplacement; car la nature de ses accords indique la place des élans et des appuis; *elle bat le rythme* avec ses accords d'élan et ses accords de repos, avec la même précision que la main du maëstro à la tête de son chœur.

— Les anciens polyphonistes ne mettaient que peu de paroles sous leur musique; il n'est donc pas possible de savoir si les accents étaient au levé.

— Ils en mettaient assez pour que, le plus souvent, les paroles à suppléer pussent être fixées avec exactitude : d'ailleurs celles qu'ils ont écrites ne manquent pas d'accents au levé; de plus, dans les pièces syllabiques soit en latin, soit en langue vulgaire, l'hésitation n'est pas même possible, et ces pièces sont fort nombreuses.

La liberté de l'accent dans la polyphonie antique étant un fait bien reconnu, il devient plus facile de la constater dans la musique grégorienne; car celle-ci, sur ce point, a servi de modèle à celle-là. La tradition se continue depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque de la Renaissance, où de fausses notions sur l'accent latin et sur la mesure intensive imposent au compositeur la loi, aujourd'hui en vigueur, de la concordance du premier temps et de l'accent.

Et ici, notre plan nous amène à reproduire l'enseignement de l'Ecole de Solesmes, depuis sa fondation jusqu'à notre époque. Tout en exposant cet enseignement, nous justifions, par la nature et le caractère bref, léger, enlevé, de l'accent latin, sa place dans le rythme.

Puis, entrant plus à fond dans la question rythmique, nous trouvons une autre justification de l'accent au levé dans les principes fondamentaux de rythmique générale, qui s'accordent entièrement avec la théorie de l'accent libre.

Enfin, nous découvrons, dans la construction même des mélodies grégoriennes et dans leur adaptation aux paroles, des preuves positives de la liberté de l'accent. Ces mélodies traitent l'accent *tonique* ou *secondaire* des mots latins à l'encontre de toutes nos idées modernes : nous chargeons, nous écrasons de notes la syllabe accentuée; la mélopée liturgique s'étudie à l'alléger; très souvent, elle ne lui donne qu'une seule note et charge la syllabe qui suit l'accent. Nous sommes là en présence de faits *positifs*, constants, qui condamnent notre manière moderne et justifient les théories anciennes.

En terminant nous plaçons l'accent dans le cadre de la phrase, et montrons comment la liberté de l'accent donne au membre et à la période plus de grâce et plus de souplesse.

Tel est à vol d'oiseau le plan très positif, très scientifique, que nous avons suivi.

APPENDICE I.

Quelques exemples d'accents au levé dans les langues vivantes.

Nous avons dit plus haut (pp. 106-107) que le « procédé du XVIe siècle plaçant librement l'accent au frappé ou au levé ... était universel partout où l'on chantait le latin » et que « bien plus, l'accent des langues vivantes ne recevait pas un autre traitement. »

Nous donnons dans ce premier appendice quelques exemples à l'appui de cette dernière assertion. Le sujet n'est qu'effleuré : ce n'est qu'une indication dont pourront profiter les chercheurs.

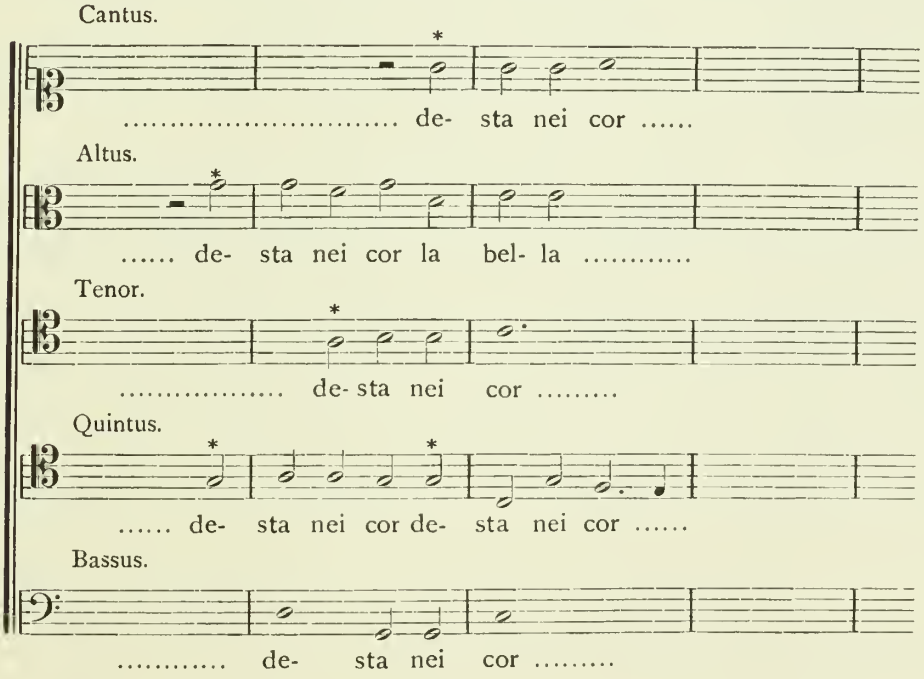
I. — Langue Italienne.

Voici d'abord quelques passages tirés des madrigaux d'Adrian Willaert (1490? — 1562) qui fut le maître d'Andrea Gabrieli et le fondateur de l'école vénitienne. Nous empruntons ces extraits à une brochure du Dr Peter Wagner. (1)

Madrigal WILLAERTS,

aus der Sammlung : *Le Dotte et eccell. compos. de i Madr. a 5 voc. da div. perfett. mus. fatte.* — Venetia ap. Hieron. Scotum, 1540.

Op. cit. p. 450.



(1) PETER WAGNER, *Das Madrigal und Palestrina* — Separatabdruck aus Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892. Heft 4 — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1893.

Ibidem, p. 451.

E la dolc' ar- mo- ni- a,

E la dolc' ar-mo- ni- a .....

E la dolc' ar- mo- ni- a, e la

E la dolc' ar- mo- ni- a e

E

Ibidem, p. 452.

E si ral- le- gra' l ciel di gir' in gi-

E si ral- le- gra' l ciel di gir' in gi-

E si ral- le- gra' l ciel di gir' in gi-

E si ral- le- gra' l ciel di gir' in gi- ro

E si ral- le- gra'l ciel di gir' in gi-

ro,

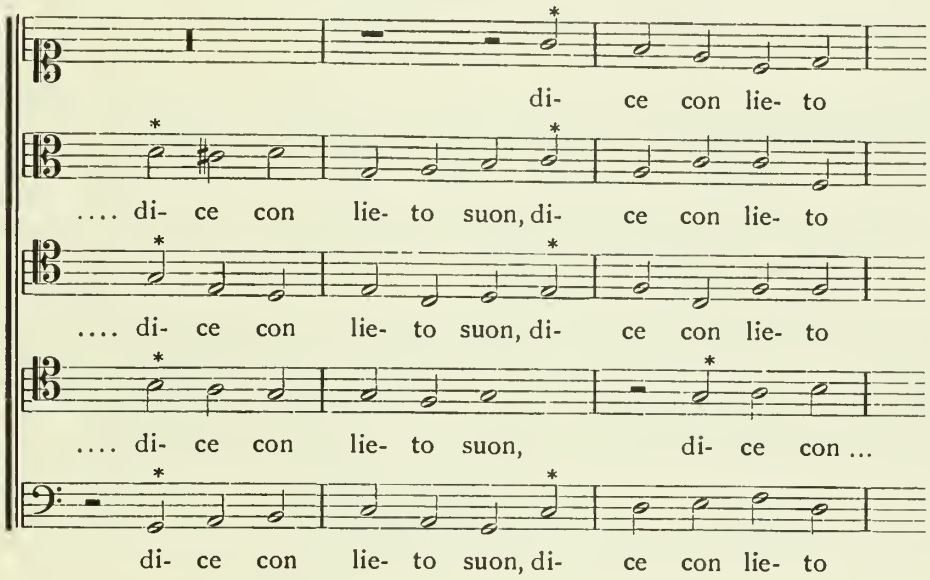
ro, di gir' in gi- ro, ...

ro,

di gir' in gi- ro,

ro, di gir' in gi- ro,

Ibidem, p. 453.

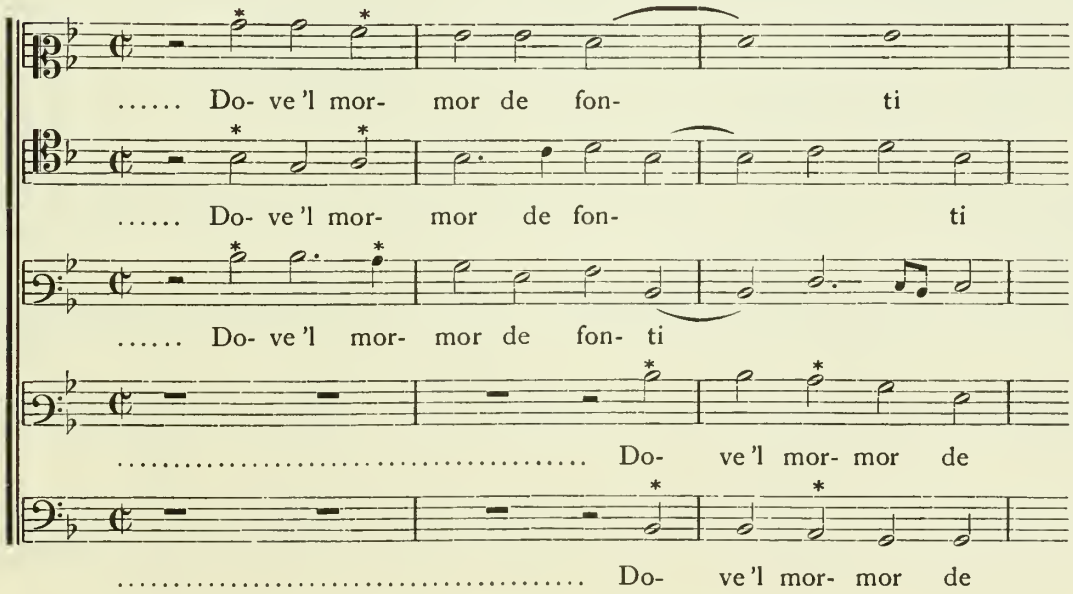


Dans la même brochure, le Dr P. Wagner publie deux madrigaux de Philippe Verdelot, contrapontiste belge et chantre à St Marc de Venise (dernière moitié du XVIe siècle). En voici deux extraits pris au hasard :

Madrigal von Verdelot

(*même collection*)

Ibidem, p. 461.



Ibidem, p. 463.

..... che la fiamma d'a- mor ac-qua non cu- .....

..... du- ra che la fiam- ma d'a-mor ac- qua

... che la fiamma d'a- mor ac- qua

..... che la fiamma d'a- mor, che la fiam- ma d'a- mor ac- qua

che la fiam- ma d'a- mor ac- qua

Madrigal von Jan Gero,

Il 2do libro de li Madrigali de div. ecc. autori. a 4 voci. Venetia, 1543.

Ibidem, p. 481.

..... d' ar- der de- si- o, fui lieto e piu che

..... d' ar- der de- si- o, fui lieto e

..... d' ar-der de- si- o, fui lieto e piu

... fui lie- to e piu che mai d' ar- der de- si-

mai d' ar- der de- si- o.

piu che mai d'ar- der de- si- o, ar- der de- si- o.

che mai d' ar- der de- si- o, ar- der de- si- o.

o, fui lie- to e piu che mai ar-der de si- o.

Madrigal von Const. Festa († 1545).

(*même collection*)

Ibidem, p. 489.

Ahi mia stel- la ne- mi- ca Ond' e for- za ch' io di- ca

Ond' e for- za ch' io di- ca

Ahi mia stel- la ne- mi- ca Ond' e for- za ch'io di- ca

Ahi mia stel- la ne- mi- ca

Madrigal von Cyprian de Rore.

aus dessen 1mo libro de Madrigali a 4 voci. Ferrara, 1550.

Ibidem, p. 490.

Prima Stanza.

A la dolce om-bra del- le bel- le fron-

A la dolce om- bra del- le bel- le

A la dolce om-bra del- le bel- le fron- di

A la dolce om- bra dei- le bel- le fron- di

di Cor- si fuggendo un dispie- ta- to lu- me Cor- si

fron- di Cor- si fuggendo un dispie- ta- to lu- me

Cor- si fuggendo un dispie- ta- to lu- me, Cor-si fuggendo un .....

Cor- si fuggendo un .....

II. — Langue anglaise.

Nous devons à l'obligeance du Reverend G. H. Palmer et de Mr Lionel Benson un certain nombre d'exemples tirés des madrigaux anglais. Nous n'en citons que quelques-uns pour ne pas augmenter ce volume outre mesure. Ces passages étant presque tous de la première moitié du XVIIe siècle, le lecteur ne sera point surpris de n'y rencontrer qu'un nombre assez restreint d'accents au levé.

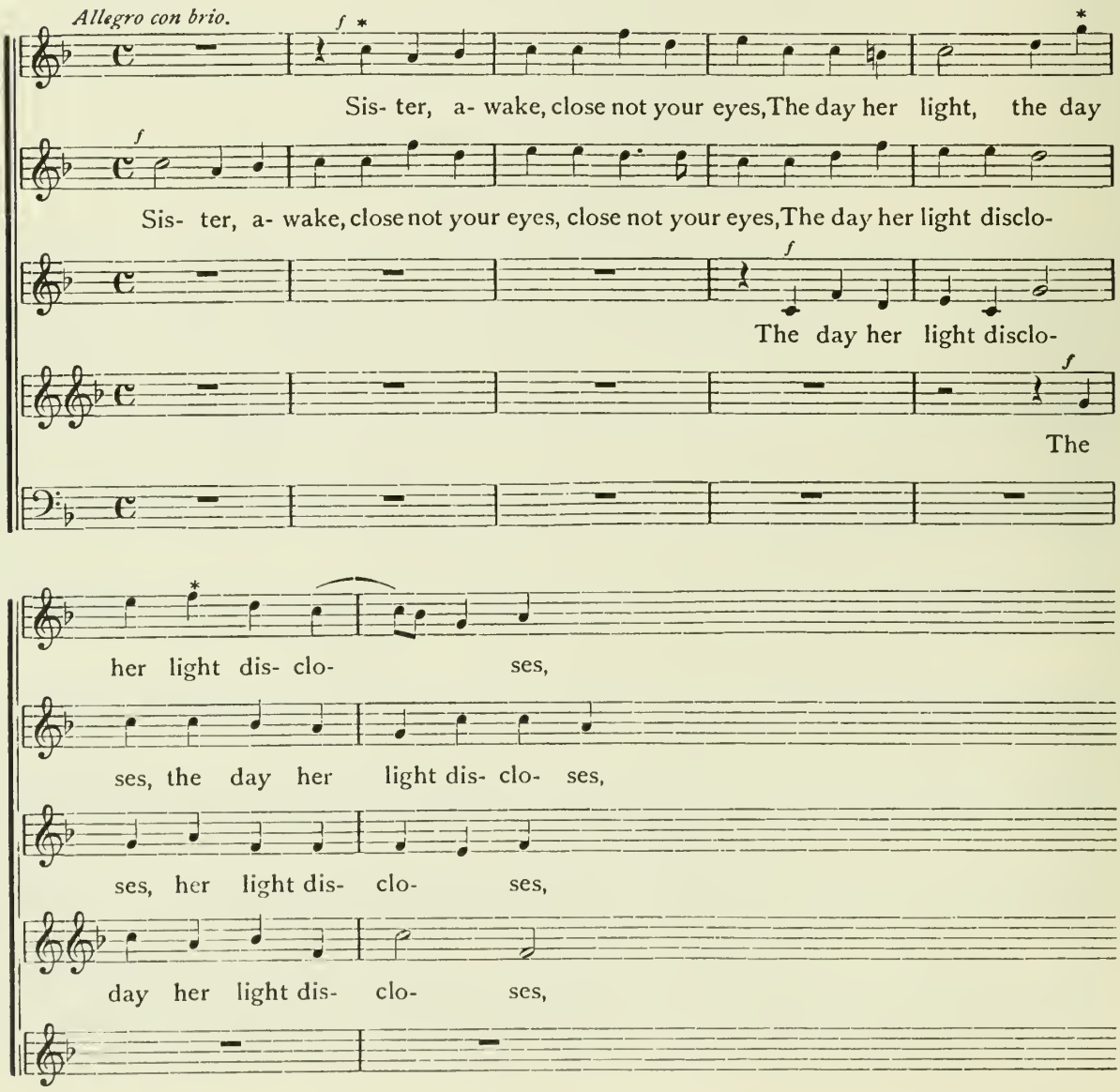
Les quatre premiers exemples sont tirés des *Madrigale berühmter Meister des 16.-17 Jahrh.* von W. Barclay Squire (Londres, Breitkopf and Härtel) Band I.

THOMAS BATESON.

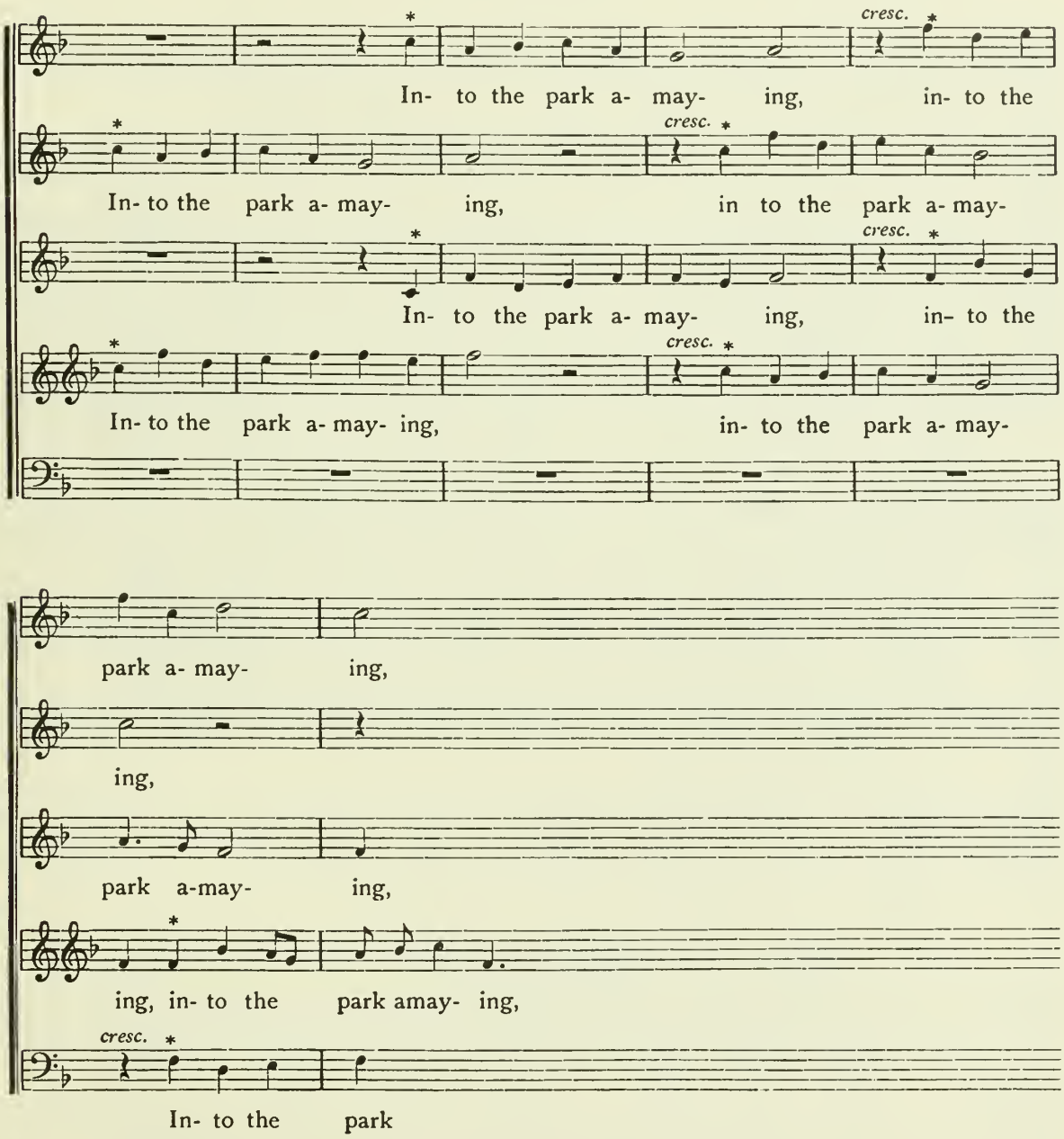
Madrigal

aus *The First Set of English Madrigales.* London, 1604.

Op. cit. p. 1.



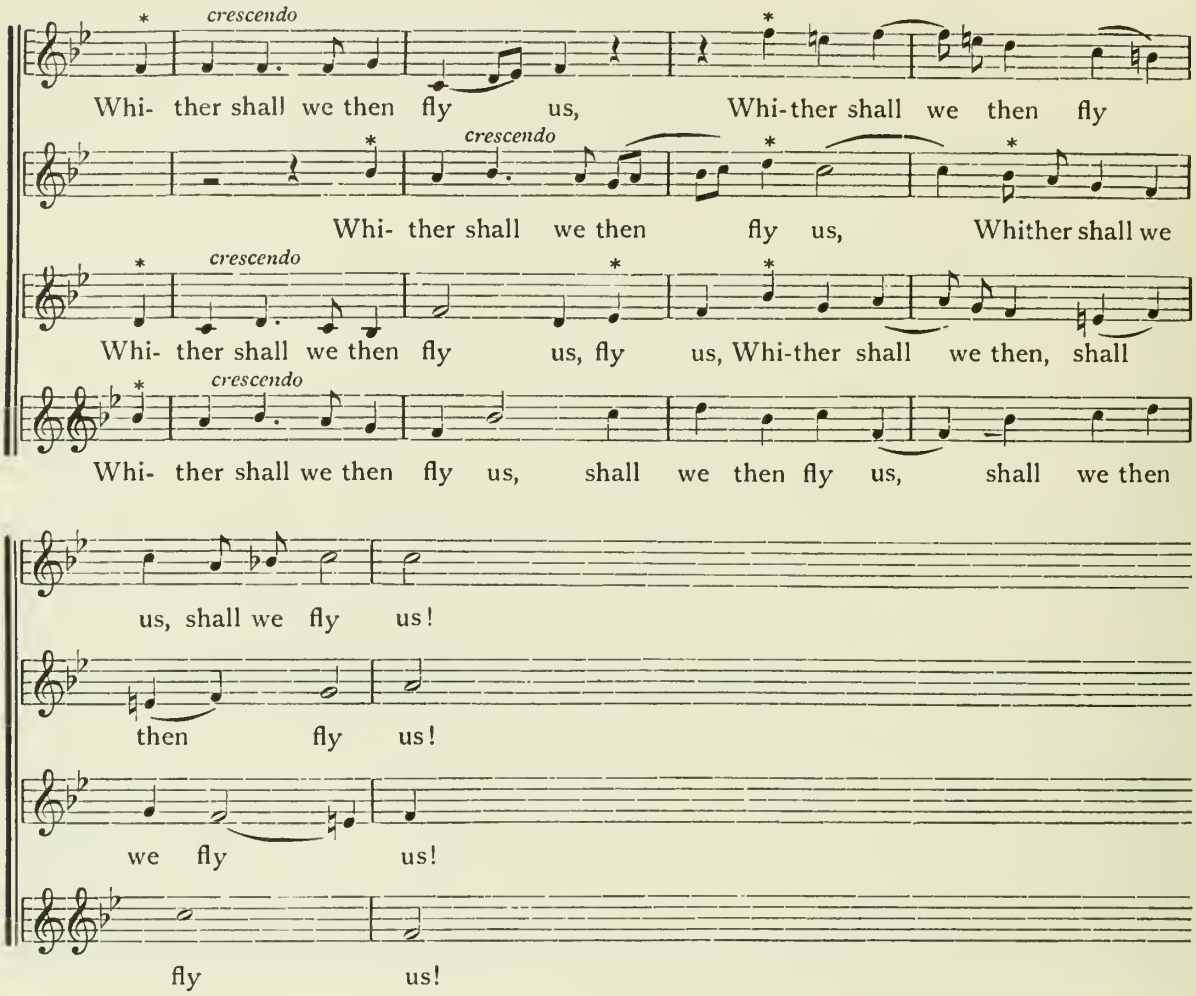
Ibidem, p. 12.


cresc.
In- to the park a- may- ing, in- to the
In- to the park a- may- ing, in to the park a- may-
cresc.
In- to the park a- may- ing, in- to the
cresc.
In- to the park a- may- ing, in- to the park a- may-
park a- may- ing,
ing,
park a-may- ing,
ing, in- to the park amay- ing,
cresc.
In- to the park

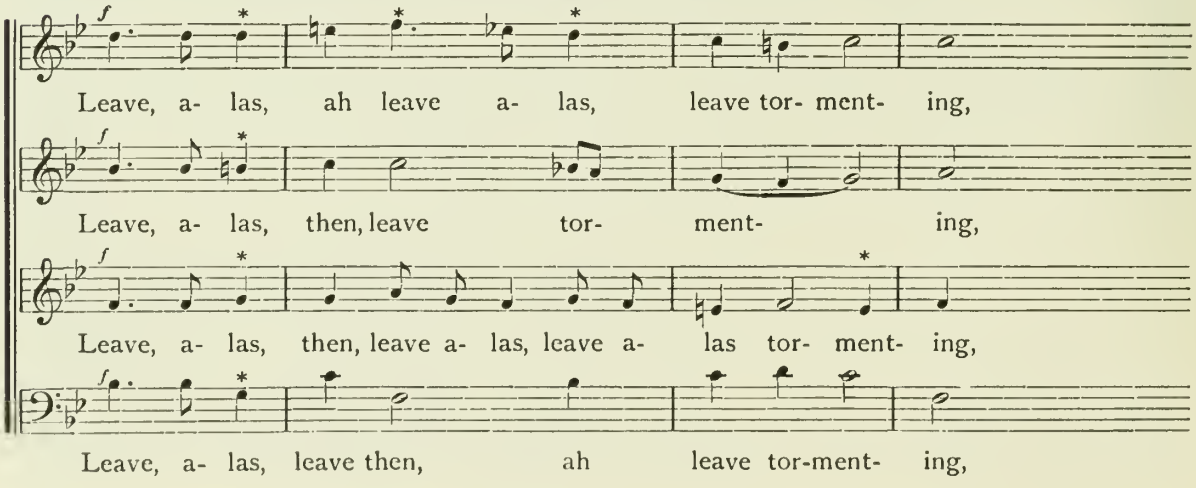
Thomas Morley

Vierstimmiges Madrigal aus *Madrigales to Foure*, 1594.

Ibidem, p. 56.



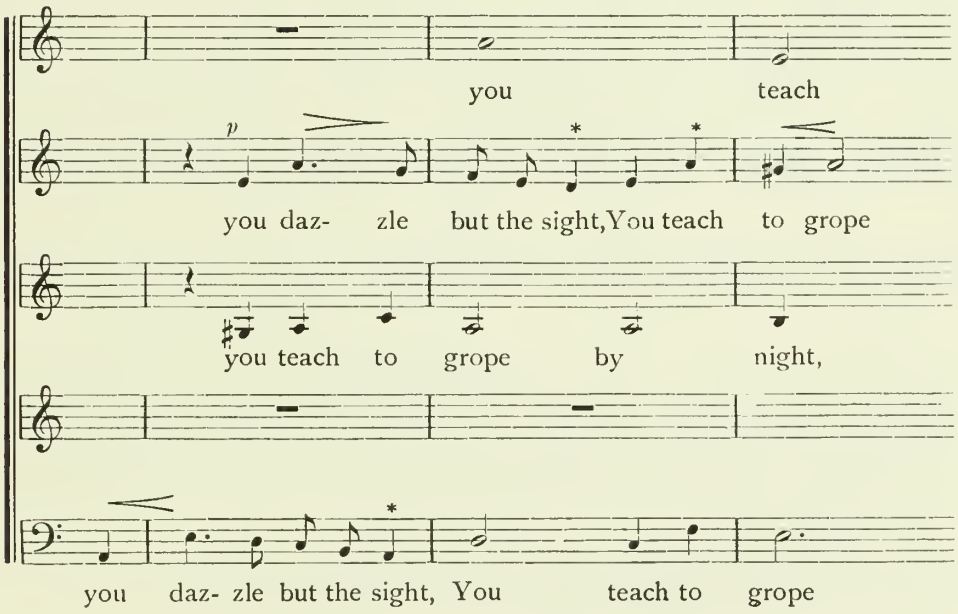
Ibidem p. 66.



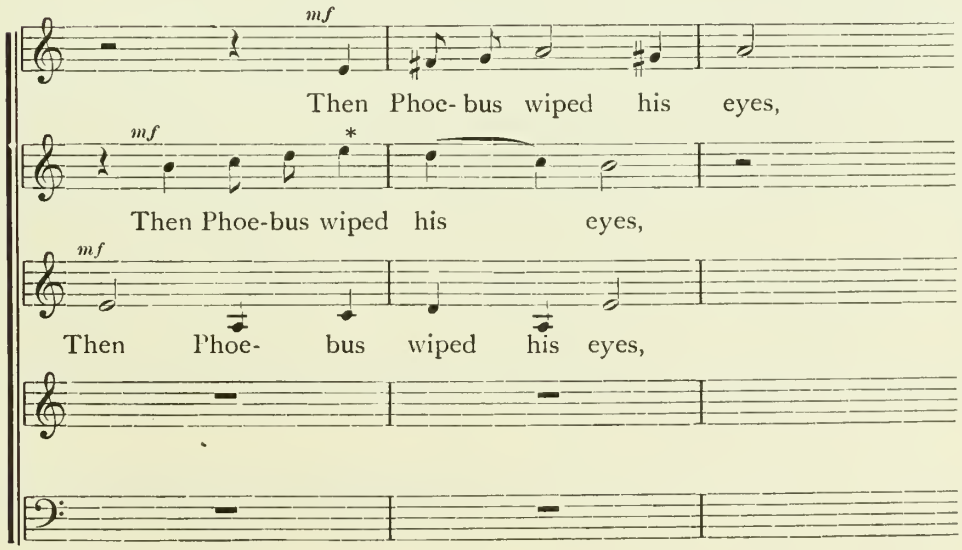
Les passages suivants sont pris de la collection intitulée : *The Triumphs d'Oriana*, publiée pour la première fois à Londres par Thomas Morley, en 1601, et à laquelle collaborèrent plusieurs compositeurs de cette époque. Cette collection a été récemment rééditée par Mr Lionel Benson sous le titre : *The Oriana. Collection of Early Madrigals*, (Londres, Novello and Co).

Michel Esto. — *Hence, Stars.*

Op. cit., n° 1, p. 2.

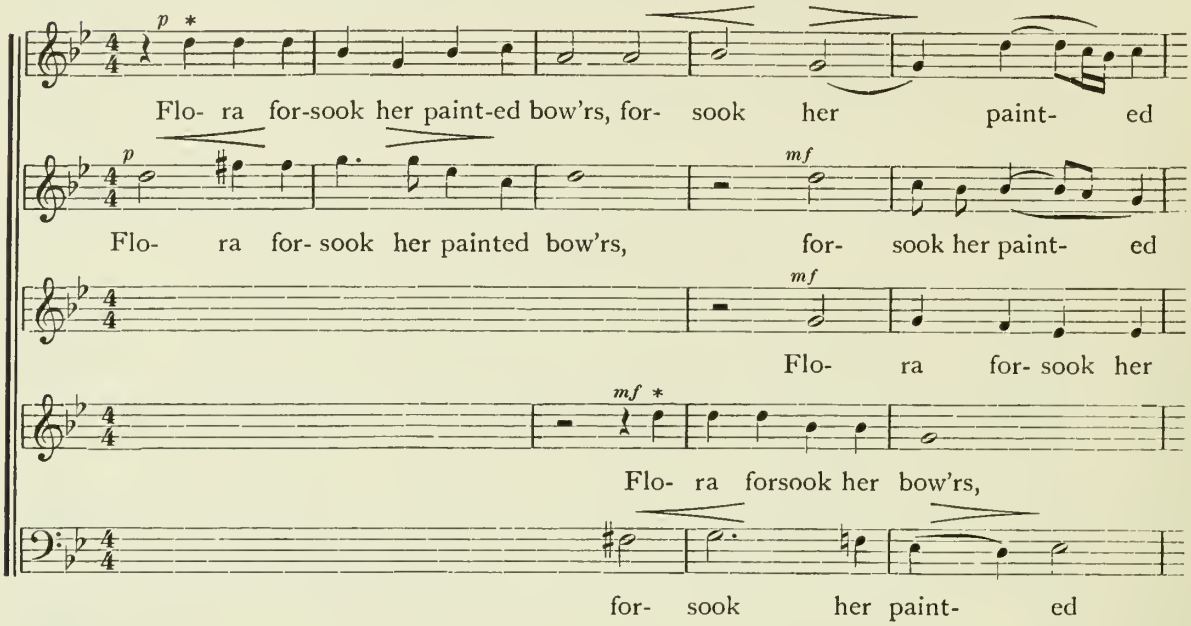


Ibidem, p. 4.



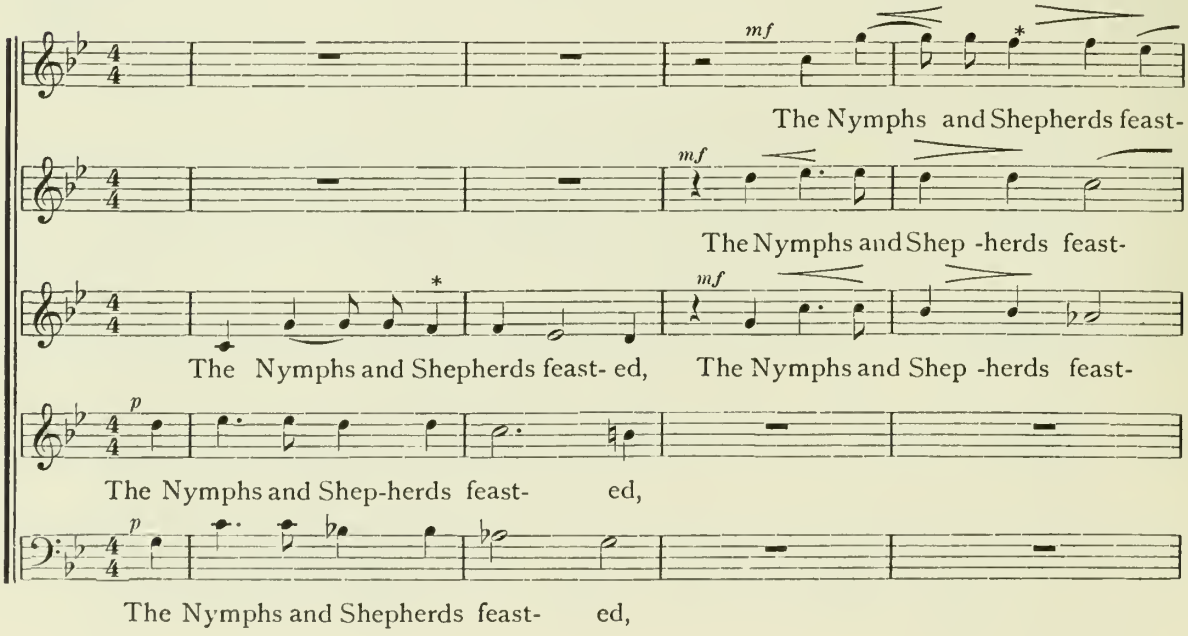
JOHN HILTON († 1657). — *Fair Oriana, Beauty's Queen.*

Ibidem, nº 6, p. 5.



JOHN HOLMES. — *Thus, Bonny-Boots.*

Ibidem, nº 9, p. 3.



ed with clout- ed cream,

ed, with clout- ed cream were,

ed, with clout- ed cream were,

with clout- ed cream were,

with clout- ed cream were, with clout- ed cream,

WILLIAM CORBOLD. — *With Wreaths of Rose and Laurel.*

Ibidem, n° 13, p. 7.

... ... fair O- ri- a- na, long live fair O- ri- a- na

... ... fair O- ri- a- na, long live fair O- ri- a- na, O-ri- a- na,

... ... fair O- ri- a- na, long live fair O- ri- a- na, O-ri- a- na, long

... fair O- ri- a- na, long live fair O- ri- a- na, O-ri- a- na,

... fair O- ri- a-na, long live fair O- ri- a- na,

Des exemples tirés du *français* ont été donnés dans le cours de ce travail (Cf. ci-dessus, p. 107). Nous n'y revenons pas; il serait facile d'en remplir nombre de pages.

APPENDICE II.

Jérôme de Momigny et le Rythme musical.

Nous ne pouvons terminer ce volume sans rappeler à nos lecteurs le nom de Jérôme de Momigny (1762-1838?). Momigny fut, au commencement du siècle dernier, l'un des collaborateurs de l'*Encyclopédie méthodique*, pour laquelle il écrivit de nombreux articles sur la musique. (1) Cet auteur, peu connu, ou même tenu en mésestime, grâce surtout au jugement défavorable que Fétis a porté sur lui, (2) a cependant écrit sur le rythme des pages très importantes qui méritent d'être tirées de l'oubli, et que le Dr Riemann a eu l'amabilité de signaler à notre attention. Lui-même a publié sur ce sujet un article fort intéressant. (3)

Chose vraiment curieuse et digne de remarque, Momigny, à l'encontre des musiciens de son époque, a donné du rythme une théorie juste, vraie dans presque tous ses détails. Les principes fondamentaux qu'il émet sur cet intéressant et périlleux sujet sont ceux que nous avons donnés nous-même, à la suite du Dr Riemann, dans le cours de ce volume. Il constate, comme nous, que la musique procède du levé au frappé ; que ce levé et ce frappé forment un tout complet. Il a su pénétrer la nature et le rôle de ces deux temps, reconnaître l'identité rythmique du *temps égal* et du *temps inégal*, etc. En un mot il a bouleversé les théories reçues alors en musique. Quelles étaient ses idées sur la *dynamie?* sur la place qu'elle occupe dans le rythme ou, pour employer son expression, dans la *proposition?* Ce point reste un peu obscur ; c'est peut-être le seul sur lequel il ait négligé de s'expliquer clairement.

Les citations que nous allons offrir à nos lecteurs ne seront pour eux que des redites, mais des redites non dépourvues d'intérêt, à cause non seulement de leur importance, mais aussi de la naïveté, de la franchise, du tour parfois même audacieux, dont leur auteur se plaît à revêtir sa pensée.

I. — LA MUSIQUE MARCHE DU LEVÉ AU FRAPPÉ.

Le principe rythmique le plus important posé par Momigny, celui qui résume toute sa théorie comme la nôtre, c'est que la musique « procède *du levé au frappé*, et non pas, comme on le croit, *du frappé au levé.* » (4)

Ce principe se trouve exprimé en maint article de l'*Encyclopédie méthodique ;* Momigny revient sans cesse — et en cela il a parfaitement raison — sur cette idée maîtresse qui est vraiment la base du rythme musical. Donnons quelques citations :

« Quand je me suis demandé comment les notes du discours musical se lient l'une à l'autre pour former un sens, cette question importante était absolument neuve pour tout le monde... J'ai reconnu enfin que la note qui est placée sur le temps qu'on nomme *levé*, a pour suite naturelle ou pour conséquente celle qui est au frappé suivant. » (5)

« La cadence ou *proposition* musicale se compose d'un antécédent et d'un conséquent. Le premier membre de la *proposition* musicale est un levé ; le second un frappé. » (6)

(1) *Encyclopédie méthodique*, *Musique*, publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny. Tome II. Paris, Agasse, 1818.

(2) Fétis. *Biographie universelle*, 2e éd. VI, 167.

(3) Cf. *Die Musik*, III. Jahr 1903-1904 Heft 15, Ein Kapitel vom Rhythmus, pp. 155-162, Berlin et Leipsig, 1904.

(4) *Encyclopédie méthodique*, *Musique*, tome II. art. *Mesure*, p. 133, col. 2.

(5) Op. cit., art. *Mélodie*, p. 117, col. 2.

(6) Art. *Proposition*, p. 287, col. 2.

La cadence « se forme des deux temps du pas, qui sont le levé et le frappé.

« Le levé est donc le premier temps, l'*arsis* de la cadence. Le frappé en est le second temps, le (sic) *thésis*. (1) J'insiste sur cette vérité, qui est la clef de la marche ou du cadencé de la musique, parce que les musiciens, qui croient que le frappé est le premier temps de la mesure, s'imaginent tous que la musique procède du frappé au levé, et que chaque mesure est la portion de musique qui est renfermée entre une barre et la suivante; tandis qu'il est bien certain que la première moitié, ou le tiers ou les deux tiers de ce contenu sont la seconde partie de la mesure; et la seconde moitié, ou le tiers ou les deux derniers tiers de ce contenu, la première partie de la mesure qui suit. » (2)

Mais l'article le plus intéressant et le plus remarquable sur ce sujet, celui peut-être qui résume le mieux la pensée de Momigny, est celui qu'il donne sous le titre : *Ponctuation*.

« Le sentiment, dit-il, est une lumière naturelle et intérieure qui guide ceux en qui elle existe. Mais quand on n'a pas assez réfléchi sur les indications du sentiment pour en tirer des préceptes, on ne peut transmettre aux autres ces indications précieuses que par son exemple, et non par des règles qui en expliquent le principe.

« Le sentiment du cadencé musical m'a fait découvrir que la musique marche toute entière du *levé* au *frappé*. Sans cette découverte, l'analyse de la phrase musicale devenait impossible; car c'est là le mot de cette énigme.

« Or, les musiciens ignorant ce secret, sont donc arrêtés dès le premier pas dans l'explication de la période. L'idée que le frappé est le premier temps de la mesure, et que la mesure est renfermée entre deux barres, leur fait tourner le dos à la vérité qu'ils cherchent.

« Quand je dis que le frappé est le *dernier* temps de la mesure et non le *premier*, cela ne signifie nullement qu'il faille frapper où on lève, et lever où l'on frappe. On lève où l'on doit lever, et l'on frappe aussi où il faut frapper, grâce au sentiment de la cadence; mais on a tort, et très grand tort, d'appeler le *frappé* le premier temps, parce qu'il est bien certainement le dernier des deux, dont l'ensemble forme une cadence ou une mesure. » (3)

Notre auteur ne manque pas de prévoir l'étonnement des musiciens de son temps, en face d'une théorie aussi nouvelle et aussi extraordinaire pour eux :

« Quoi! le premier temps de la *mesure* serait le levé et non pas le frappé?

Mais, ajoute-t-il, « malgré que cela vous scandalise, il en est pourtant ainsi, non dans mon opinion seulement, mais dans la réalité, et sans qu'il en puisse être autrement. Oui, ce que vous appelez le premier temps est le second; et ce que vous nommez le second temps ou le dernier, est le premier des deux. » (4)

Il est facile de s'en rendre compte; sans avoir connu les doctrines de Momigny, nous nous sommes rencontré avec lui quand nous avons dit plus haut :

« Là où les modernes ne voient que le *levé* et le *dernier temps* d'une mesure, nous y voyons l'*élan*, le *début*, le *premier temps* simple ou composé d'un rythme; là où ils voient le *frappé* et le *premier temps fort* de la mesure, nous y voyons l'*arrivée*, la *fin*, le *repos*, le *dernier temps* d'un rythme. » (p. 190). Ou encore : « Ce qui caractérise le premier temps de la mesure (prise au sens moderne) c'est qu'il est vraiment *thétique*, il est *le point d'arrivée fort ou faible* du rythme. Avant d'être un premier temps de mesure, il est le dernier d'un rythme. » (p. 149).

Comme pour inculquer cette vérité avec plus de succès, Momigny emploie cette comparaison pittoresque : « Voir une mesure dans le *frappé* et le *levé* qui le suit, c'est, dans une file d'hommes,

(1) Il est à remarquer que Momigny emploie, lui aussi, ces deux expressions *arsis* et *thésis* dans leur véritable acception antique (cf. ci-dessus, p. 193.)

(2) Art. *Rhythme*, p. 336, col. 1.

(3) Art. *Ponctuation*, p. 278.

(4) Art. *Mesure*, p. 133, col. 2.

voir un homme entier dans la moitié du premier et dans la moitié du second, au lieu de voir cet homme dans ses deux moitiés à lui-même.

« Voilà cependant l'image qu'offre le discours musical dans la suite des mesures dont il se compose, quand on les envisage comme on a coutume de le faire; lorsqu'on croit le frappé le premier temps et le levé du second. » (1)

Le lecteur aura remarqué une légère différence de terminologie entre Momigny et nous sur l'emploi du mot *mesure*. Pour être mieux compris des musiciens, nous avons conservé à ce mot la signification que lui attribuent les modernes, c'est-à-dire l'espace compris entre deux barres.

Toutefois, nous avons eu soin de faire observer que, dans la marche de la mélodie, par elle-même la mesure n'est rien, qu'elle n'a pas d'entité propre, qu'on ne saurait la distinguer du rythme. Elle n'est, disions-nous, qu'une partie de rythme, un membre isolé qui, par lui-même, n'a pas de place fixe dans le rythme; elle n'est qu'un temps composé. (Cf. pp. 181 et 190.)

Momigny n'admet pas la signification moderne de la mesure. Il conserve le mot, il est vrai; mais il l'applique, et avec beaucoup de justesse, *au rythme lui-même :*

« Dans la musique syllabique et mesurée des Anciens, où chaque mesure ne formait qu'une cadence ou un pied, le *rythme*, la cadence et la mesure étaient... une seule et même chose. » (2)

C'est qu'en effet : « La *mesure* véritable n'est... pas cette prisonnière que l'on voit enfermée entre deux barreaux et qui commence en frappant et finit en levant; mais c'est celle qui à cheval sur la barre, a le premier de ses temps à gauche de cette barre, et l'autre à droite.

« En conséquence, *il ne faut donc pas deux barres pour signaler une* mesure *mais une seule.* » (3)

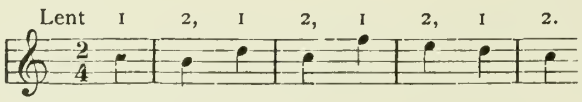
La mesure est le rythme « *à cheval sur la barre!* » On nous a reproché avec ironie cette idée et cette expression. Nous ne l'avions pas inventée, nous pensions l'emprunter à M. Mathis Lussy; mais nous constatons ici qu'elle est vieille de cent ans!!

En définitive pour Momigny comme pour nous, *la mesure n'est rien, le rythme est tout.* Avec raison, il ne voit que le rythme dans la musique.

Que faut-il penser de la mesure entre deux barres?

Nous l'avons dit plus haut : (4) elle n'est en quelque sorte qu'une entité passive, entièrement soumise au rythme qui, ou bien en fait un temps composé unique, ou bien la brise en deux tronçons. Nous retrouvons cette dernière idée dans Momigny :

« Les deux temps, dit-il, qui se trouvent entre deux barres ne sont pas les deux membres de la même cadence, puisque le premier de ces membres appartient à la cadence précédente et la termine, et que le second commence la cadence qui s'achève dans la *mesure* qui suit. »



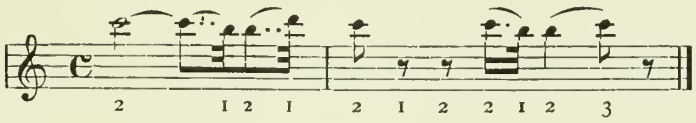
(5)

De là, une manière de compter les temps absolument opposée à celle des modernes : « le 1, indique le *levé;* le 2, le frappé de chaque cadence. »

Conséquent avec lui-même, Momigny a reconnu et affirmé, jusque dans les plus petites subdivisions rythmiques, cette marche régulière du levé et du frappé, de l'élan et du repos, ainsi que la manière de compter les temps.

(1) Art. *Ponctuation*, p. 278, col. 2.
(2) Art. *Rhythme*, p. 335, col. 2.
(3) Art. *Mesure*, p. 134, col. 1.
(4) Cf. p. 190.
(5) Art. *Mesure*, p. 134, col. 1.

Qu'on en juge par l'exemple suivant emprunté à l'article *Mesure*, p. 137, col. 1.



Les chiffres que l'auteur a pris soin de placer lui-même au-dessous de la portée ont leur éloquence et parlent avec une précision qui ne laisse aucune place pour le doute.

Non seulement Momigny a reconnu que la musique marche du levé au frappé ; il a su, comme nous allons le voir, tirer de ce principe général plusieurs des conclusions qu'il renferme.

II. — UNION INTIME DU LEVÉ ET DU FRAPPÉ.

D'après la doctrine de notre auteur, le levé et le frappé ne sont pas indépendants l'un de l'autre; une union intime, indissoluble, existe entre eux, de façon que le premier appelle le second et y conduit nécessairement. Leur réunion forme une entité complète à laquelle il donne le nom de *proposition*, *cadence*, *mesure*, etc.

Comparant la musique à une sorte de discours, il dit : (1)

De même que « le discours proprement dit n'est qu'un enchaînement de *propositions* », c'est-à-dire d'entités qui ont un sens par elles-mêmes ; de même « le discours musical n'est qu'une suite de cadences », la « cadence étant le plus petit sens que l'on puisse former en musique. »

Or, de quoi se compose la proposition ou cadence?

« La cadence, ou *proposition* musicale, se compose d'un antécédent et d'un conséquent. Le premier membre de la *proposition* musicale est un levé, le second un frappé. »

Donc, puisque d'après Momigny le levé est un antécédent, le frappé un conséquent, le premier appelle nécessairement le second, et leur union formera bien une entité, un « petit sens » musical complet.

Cette vérité, on le conçoit, est d'une importance capitale :

« La proposition est la mesure logique et la mesure du sens; elle est également la mesure naturelle et métaphysique de la musique. Qui ne connait point cette mesure ignore les vrais éléments du discours musical. C'est à la connaissance des propositions que commence essentiellement l'analyse de la période. Par elle le *mariage* des notes se découvre et la base de la *société des sons* n'est plus un problème.

« Dans cette société, les individus qui la composent ... se lient entr'eux du levé au frappé. » (2)

Voilà donc cette relation du levé au frappé nettement marquée : ils forment une *société*, société si étroite qu'elle est comme *le mariage des notes*.

Pourrait-on indiquer avec plus de force l'intimité d'union qui les relie l'un à l'autre ?

Glanons encore quelques citations : (3) « Ceux qui phrasent la mesure du *frappé* au *levé*... *disloquent* toutes les propositions du discours musical et *coupent* les mots en deux.

« Pour faire cesser sciemment cette affreuse *mutilation*, il est nécessaire que l'on apprenne et reconnaisse que, dans le cadencé musical, on ne doit pas *marier* le frappé avec le levé qui le suit, mais avec celui qui précède. » Nous soulignons à dessein les mots « disloquer », « couper », « mutilation », « marier » qui font ressortir toute la pensée de l'auteur.

(1) Art. *Proposition*, passim.
(2) Art. *Proposition*, p. 288, col. 1.
(3) Art. *Temps*, p. 517, col. 2.

« La cadence ou proposition musicale par laquelle on débute est susceptible d'avoir ses deux membres ou de n'en avoir qu'un seul. » Dans ce dernier cas, Momigny dira qu'elle est « *veuve* de son antécédent, de son levé. »

Voulant faire remarquer l'intention et la justesse de ce mot, il ajoute :

« Je me sers de l'expression de *veuve* qui paraîtra singulière peut-être, mais qui ne l'est pas d'après mes idées, puisque je regarde les notes comme en société dans le discours musical et comme y formant, non des nœuds indissolubles, mais des mariages passagers, en telle manière qu'elles se présentent par couple à moins qu'un des membres de la cadence ne soit supprimé. »

III. — NATURE ET FONCTION DU LEVÉ ET DU FRAPPÉ.

Nos lecteurs connaissent sur ce point notre doctrine. Nous l'avons redit en maint endroit de ce volume ; qu'on nous pardonne de le répéter encore :

Le levé est *le temps d'élan, le temps léger*, celui auquel appartiennent l'effort, la poussée, la vie, la rapidité, la légèreté.

Le frappé au contraire est *le temps de repos, le temps lourd*, celui auquel appartiennent le ralentissement, le repos, l'arrêt, la *longueur*. C'est lui qui *clôt les rythmes*. (1)

Or, ce même enseignement se trouve déjà en substance dans la théorie de Momigny.

« La mesure, dit-il, semblable au pas de l'homme dans les mouvements que l'on fait pour la désigner, est composée de deux temps, celui d'action et celui de repos. » (2) Et un peu plus loin : « Le discours musical n'est qu'une suite alternative d'action et de repos. »

Action et repos ! Ces deux termes ne sont-ils pas l'exact équivalent des nôtres : élan et repos ?

Et pour déterminer clairement sa pensée, Momigny précise aussitôt :

(1) Sur ces dénominations de *temps léger, temps lourd, élan et repos*, voici ce que dit le Dr Riemann dans *Die Musik* (loc. cit. p. 159).

« Dom Mocquereau... hat meine Termini « schwer » und « leicht » mit « lourd » und « léger » wörtlich übersetzt, dafür aber im Verlauf seiner eigenen Darstellung die zweifellos viel besseren, élan (für Auftakt) und repos (für Schwerpunkt) substituiert (S. 172), auf die ihn die antiken Termini Arsis et Thesis (Hebung und Senkung [Aufsetzen] des Fusses) gebracht haben. Élan und repos sind noch viel universeller und philosophisch tiefgründiger, da sie zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Elemente in dieser Folge : élan-repos selbstverständlich machen und die gegenteilige Bezeichnung direkt naturwidrig erscheinen lassen. Der einzelne Schritt beginnt natürlich mit dem Anheben des Fusses und endet mit dem Aufsetzen des Fusses ; aber ebenso ist überall die positive Entfaltung der Kraft (der élan) das erste und die Erreichung des Ziels das abschliessende. Das Beginnen mit einer schweren Zeit könnte man etwa dem energischen Aufstützen vor einem Sprung vergleichen. Doch hier ist nicht der Ort zu weiteren Motivierungen, die ja doch schwerlich diejenigen überzeugen werden, die meine (und Momigny's und Dom Mocquereau's und Vincent d'Indy's) « Jambomanie » choquiert. »

C'est-à-dire : « Dom Mocquereau... a traduit littéralement mes termes *schwer* et *leicht* par *lourd* et *léger*, mais dans le cours de sa propre exposition il y a substitué, ceux, assurément bien meilleurs, d'*élan* (pour Auftakt) et *repos* (pour Schwerpunkt) (p. 172), expressions qui lui ont été suggérées par les termes antiques d'*arsis* et de *thésis* (élévation et abaissement (pose) du pied.) *Élan* et *repos* sont des termes beaucoup plus universels et ont une portée philosophique beaucoup plus grande, puisque tout à la fois ils font comprendre d'eux-mêmes quelle est la corrélation des deux éléments quand on les fait suivre dans cet ordre : élan-repos, et montrent que si l'on intervertit les termes, on obtient un résultat contre nature. Un pas, pris à part, commence naturellement par l'élévation du pied et s'achève par l'abaissement du pied ; mais également c'est toujours le déploiement positif de la force (l'élan) qui vient en premier lieu, et l'arrivée au but qui termine. Si l'on commence par un temps lourd, cela pourrait se comparer à l'appui énergique qu'on prend avant de sauter. Mais ce n'est pas ici le lieu de plus amples explications qui sans doute convaincraient difficilement ceux que choque ma « jambomanie » (et celle de Momigny, de Dom Mocquereau, et de Vincent d'Indy). »

(2) Art. *Proposition*, p. 288, col. 1.

« Le temps d'action est le *levé*; celui de repos est le posé ou le reposé, qu'on nomme *frappé*. » (1)

Quelle est la **durée** relative de ces deux temps, action et repos, *levé* et *frappé ?*

« Tout levé de cadence est la place naturelle de la brève, parce que ce levé est la brève musicale.

« Tout frappé est la longue musicale, et par conséquent le temps où la longue grammaticale doit être placée. » (2)

Momigny lui aussi ne s'est pas contenté de poser ces principes, il a su conclure : c'est au frappé qu'il appartiendra *de clore le rythme :*

« La mesure *s'achève* sur le temps frappé et commence sur le levé. » (3)

Ailleurs il en montre naïvement la raison. Nous ne pouvons résister au désir de citer le passage en entier :

« Comme on ne se repose pas dans l'action, qu'on n'agit point dans le repos, et qu'on ne se repose pas si l'on ne se repose ou pose sur quelque chose, il est bien clair qu'on ne peut finir au second temps de notre prétendue mesure (la mesure moderne), qui est en levant : car on ne peut se reposer en l'air.

« Or ce repos se trouvant nécessairement au frappé qui est bien mis à sa place, dit donc à tous les musiciens : Vous vous trompez quand vous me croyez le premier temps de la mesure, car où l'on se repose, là finit l'action. Vous ne battez la mesure que pour distinguer le temps d'action de celui de repos, et vous n'avez imaginé de placer la musique sur une bascule, que parce que vous avez senti, sans vous en rendre un compte bien exact, que le discours musical n'était qu'une balance et une suite alternative d'action et de repos.

« Vous avez constamment senti que la période musicale s'achevait sur le frappé ; hé bien, malgré cette lumière du sentiment, vous continuez toujours à appeler premier temps de la mesure, ce frappé, ce reposé, qui est si évidemment le second, l'achèvement, la fin. » (4)

Et s'il en est ainsi de la petite proposition, — que nous appelons rythme élémentaire — a fortiori en sera-t-il de même pour la phrase :

« Les phrases ne peuvent jamais finir sur un premier membre de cadence, mais sur son dernier, car la phrase ne peut se terminer sans que la cadence où elle finit ne se termine en même temps. » (5)

Concluons donc avec Momigny :

« Le frappé, marquant la fin, la chute du sens propositionnel ou cadençal, il ne peut être séparé du levé qui le précède et former un commencement de proposition. » (6)

Mais ici se présente une objection : nombre de pièces musicales commencent par le frappé. La doctrine de Momigny est-elle donc en contradiction avec ce procédé ? Nullement.

« Quand je dis que la musique procède toute du levé au frappé, cela ne signifie pas non plus que l'on ne puisse commencer un morceau par tel temps ou par telle section de temps que ce soit ; mais cela veut dire que si elle commence par un frappé, ce frappé, terminant la mesure sans qu'elle ait eu de levé, le morceau commence alors par la fin d'une cadence, et non point par le commencement de cette même cadence. » (7)

Il dit encore (Art. *Mesure*, p. 136, col. 2.) : « La cadence qui commence en frappant est toujours incomplète ; en conséquence, tout morceau de musique qui commence en frappant, débute par une cadence incomplète, puisqu'elle n'a que le conséquent et point d'antécédent ou de levé. »

(1) Art. *Proposition*, p. 288, col. 2.
(2) Art. *Prosodie*, p. 289, col. 2.
(3) Art. *Temps*, p. 517, col. 1.
(4) Art. *Proposition*, p. 288, col. 1.
(5) Art. *Ponctuation*, p. 279, col. 1.
(6) Art. *Temps*, p. 517, col. 2.
(7) Art. *Ponctuation*, p. 278, col. 2.

IV. — DIVERSES SORTES DE PROPOSITIONS OU CADENCES MUSICALES. IDENTITÉ DU RYTHME BINAIRE ET DU RYTHME TERNAIRE.

Outre les cadences complètes ou incomplètes, Momigny distingue encore, comme nous l'avons fait nous-même, les cadences binaires ou ternaires, les cadences masculines ou féminines.

« La cadence, dit-il au mot *mesure*, (1) appartient au rhythme binaire ou au ternaire.

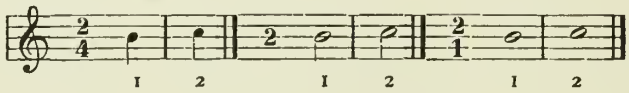
« Sa terminaison peut être masculine ou féminine...

« La cadence binaire masculine n'est composée que de deux notes ; l'une est sur le levé du pas ou de la mesure, l'autre sur son frappé, sa chute, son temps de repos. »

Ou comme il dit au mot *proposition :* (2) Elle « est composée de deux notes seulement, dont l'une est l'antécédent ou le levé, l'autre le conséquent ou le frappé.

EXEMPLE (3)

Cadence binaire masculine. *Idem.* *Ibidem.*



« La cadence ternaire masculine est celle qui se compose de trois notes formant trois temps égaux consécutifs. »

Mais ce qui est intéressant à noter, c'est la description que fait notre auteur des cadences féminines. On se rappelle que nous avons repoussé la définition commune : cadence féminine, « celle qui tombe au milieu d'une mesure sur un temps faible », pour reconnaître que la vraie cadence féminine, lorsqu'elle est irréductible, n'est qu'un prolongement immédiat de l'ictus thétique (Cf. ci-dessus p. 175), et pour cette raison nous l'avons dénommée *cadence postictique.*

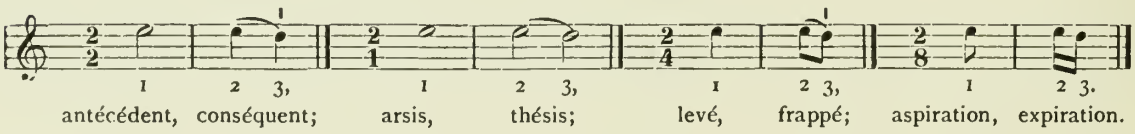
Momigny semble être du même avis. Pour lui, la cadence féminine n'est qu'une prolongation du temps frappé. Voyons plutôt : « La rime féminine, dit-il, (4) ajoute une note au frappé ou conséquent de la proposition, de quelqu'espèce qu'elle soit. »

A l'art. *Mesure*, p. 135, il émet la même opinion, avec exemples à l'appui :

« La cadence binaire qui a une terminaison féminine est composée de deux notes dans son frappé, dont chacune n'est qu'un demi-temps.

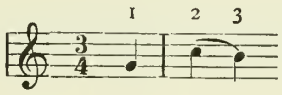
EXEMPLE

Cadence binaire féminine.

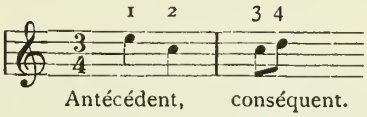


(1) pp. 134-5.
(2) p. 287.
(3) Art. *Mesure*, p. 135, col. 1.
(4) Art. *Proposition*, p. 287, col. 2.

« La cadence ternaire féminine à trois notes n'en a qu'une au levé et deux au frappé.



« La cadence ternaire féminine peut également être composée de quatre notes : savoir deux en levant, et d'un temps chacune ; et deux en frappant, et d'un demi-temps chacune seulement. »



Nous prions le lecteur de bien remarquer la façon dont Momigny a disposé ces exemples et en particulier le dernier ; quoique *ternaire* ce rythme n'a que *deux* membres : l'antécédent et le conséquent. Cela nous amène à une autre question, à savoir l'identité du rythme binaire ou égal et du rythme ternaire ou inégal. (1)

Déjà le Dr Riemann nous a enseigné cette identité. A la suite de Karl Fasch, il reconnaît comme seule base du rythme dans la musique, comme dans la nature en général, le balancement entre l'arsis et la thésis (élan et repos), et par suite n'admet aucune différence essentielle entre ce qu'il appelle les temps égaux et les temps inégaux, (2) c'est-à-dire entre le rythme spondaïque ou binaire, et le rythme iambique ou ternaire.

Momigny est-il d'un autre avis? « La nature, dit-il, ne connaît point de mesure à trois ni à quatre temps, par la raison toute simple qu'il n'y a que deux sortes de temps, celui de l'action et celui du repos. Mais l'égalité et l'inégalité des temps ou du repos et de l'action pouvant avoir lieu également au gré du compositeur, alors il en résulte que le frappé ou le levé peuvent être l'un plus long que l'autre.

« En régularisant cette inégalité, et faisant toujours le premier temps double du second, ou le second toujours double du premier, alors on a une mesure qui équivaut nécessairement à trois temps égaux, mais qui n'est cependant qu'à deux temps. » (3)

A l'article *Ponctuation* (p. 278, col, 2.) nous voyons exprimée la même idée en termes peut-être plus précis :

« Il faut ... savoir qu'il n'y a point dans ce sens de mesure à trois temps, mais deux sortes de mesure à deux temps ; l'une dont le *levé* est égal au *frappé*, et l'autre dont le *levé* ou le *frappé* est le double de l'autre temps ; ce qui fait que le levé ou le frappé équivaut alors à deux temps, raison par laquelle on croit la mesure à trois temps égaux, tandis qu'elle n'est foncièrement qu'à deux, mais l'un une fois plus long que l'autre. »

Quelle raison donner de cette identité ?

« Ce qui fait donc que la mesure n'a que deux temps égaux ou qu'elle en a un double de l'autre, c'est que la proposition musicale n'a par elle-même qu'un antécédent et un conséquent, que l'on peut rendre égaux, ou dont on peut rendre l'un des membres une fois plus long que l'autre, ce qui équivaut alors à trois temps égaux, mais n'en constitue cependant que deux réels ; savoir un

(1) Cf. ci-dessus, p. 173.
(2) Cf. *Die Musik*, p. 160.
(3) Art. *Proposition*, p. 288, col. 2.

levé qui est le premier, et un frappé qui est le second ; puisque la proposition musicale n'a que deux membres. » (1)

Momigny avait donc déjà reconnu le « *principe simple et unique* » qui est le fondement de *tous les rythmes naturels :* la corrélation des deux temps, l'élan et le repos, l'arsis et la thésis.

V. — MANIÈRE DE CONCEVOIR LES TEMPS DE LA MESURE OCULAIRE

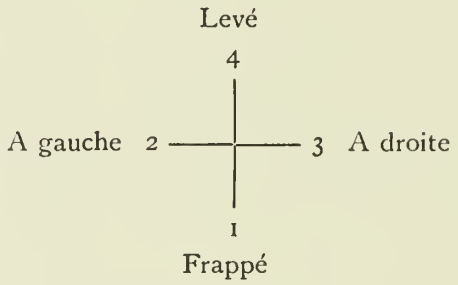
OU MESURE COMPRISE ENTRE DEUX BARRES.

La musique résultant en réalité de l'alternance régulière de l'élan et du repos, du levé et du frappé, il s'en suit que notre manière de concevoir les temps dans la mesure usuelle — celle qui est comprise entre deux barres — n'est pas irréprochable, puisque nous appelons deuxième temps celui qui en réalité est le premier et *vice versa.*

Cette anomalie nécessiterait une réforme que Momigny n'a pas manqué de signaler.

Laissons-lui la parole. Soit une mesure à quatre temps.

« Voici, dit-il, comment on forme ces quatre temps : (2)



« Le désordre saute aux yeux en voyant que le frappé est le premier temps, le levé le quatrième; car pour accoupler ces temps, il est clair que le levé doit avoir pour suite le frappé, et que le temps à gauche doit avoir celui à droite pour son conséquent, ou l'inverse, parce qu'il est fort égal que l'on commence à droite ou à gauche, pourvu que l'un de ces deux temps soit la suite de l'autre.

« Que figurent, en effet, le levé et le frappé ?

« Nous l'avons déjà dit : ils figurent les deux temps du pas de l'homme ; mais ils représentent en même temps ce qui arrive à un corps qu'on élève et qu'on abandonne dans l'espace, il gravite et tombe.

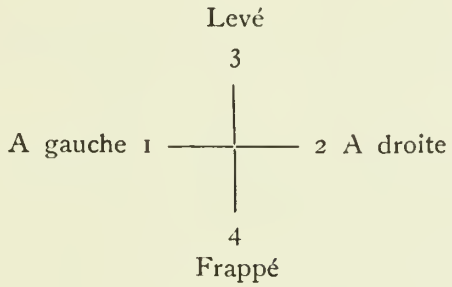
« Que représentent les temps de gauche à droite ?

« Ils désignent le mouvement des corps qui sont attachés et qui ne peuvent tomber ; ils oscillent comme le pendule, étant mis en mouvement.

« La *mesure* à quatre temps commence donc par la cadence du mouvement du pendule, et finit par celle des corps qu'on abandonne dans l'espace.

(1) Art. *Mesure*, p. 133, col. 2.
2) Art. *Mesure*, p. 138.

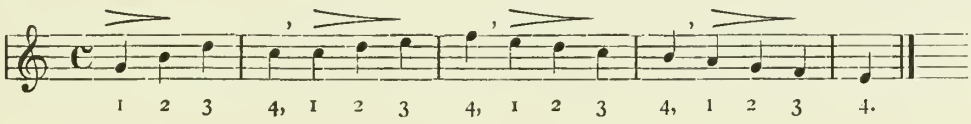
« En conséquence, voici comme il faut concevoir les quatre temps :



« C'est ainsi que l'oreille nous fait asseoir les notes d'une phrase sur les temps. Je n'innove donc rien ici. J'analyse et j'explique.

« Il faut donc battre la *mesure* comme on la bat, soit à deux, à trois ou à quatre temps ; mais au lieu d'appeler le frappé le *premier* de ces temps, il faut, au contraire, le reconnaître comme le *dernier* de tous ; car c'est ainsi que les musiciens le sentent quand ils écrivent leur musique ou lorsqu'ils l'exécutent, quoiqu'ils enseignent tout le contraire quand ils veulent l'expliquer.

Exemple *à quatre temps.*



« Il y a un petit sens de fini après 1 2, puisque chaque cadence en est un ; mais il est plus complet après 1 2 3 4 : aussi voit-on que l'on doit attaquer la première de chacune de ces *mesures* qui commencent, pour l'oreille, au n° 1, et au n° 4 pour les yeux, qui voient la *mesure* enclavée entre deux barres.

« La note désignée par un 4 doit être abrégée, parce que la seconde moitié de sa durée s'emploie à respirer, pour séparer ce dessin des quatre notes suivantes qui en sont l'imitation. (1)

***

Il faut nous borner : nous ne pouvons citer tout Momigny.

Concluons en disant que cet audacieux penseur, malgré les résistances des musiciens de son époque, avait la foi la plus complète en la justesse de sa théorie ; il savait que tôt ou tard elle finirait par triompher des préjugés.

(1) Art. *Mesure*, p. 138.

« Faites exécuter, disait-il, un morceau de musique par un musicien habile et bien organisé, il phrasera à merveille toutes les propositions qu'il contient. Demandez ensuite sur quels principes il se guide pour phraser si bien ; il déraisonnera presque complètement. D'où vient celà? De ce qu'il a de fausses idées sur les temps de la proposition, faux préjugés que ne peut partager le sentiment musical ou l'oreille, si l'on veut, mais qui, aveuglant son esprit, le font raisonner tout de travers sur ce qu'il sent on ne peut mieux.

« Oui, la musique marche du *levé* au *frappé*, et non du *frappé* au *levé;* et cette vérité est si importante qu'on devrait l'écrire sur la porte des écoles de musique, et qu'elle seule, marquée sur ma tombe, préserverait ma cendre de l'oubli. » (1)

Mais les amertumes de l'heure présente lui étaient fort sensibles :

« Quoique cette vérité soit publiée depuis plus de douze ans, je n'ai pas encore rencontré un professeur qui l'ait comprise, ou qui s'en serve pour enseigner la musique à ses élèves. Chacun d'eux pourrait cependant bien en faire son profit et celui de son écolière, sans confesser que c'est à moi qu'il en doit la découverte. » (2)

Cependant, ajoutait-il, « quelques bons esprits dans les mains desquels cet ouvrage (son *Cours complet d'Harmonie et de Composition*) est tombé, ont fait leur profit des idées neuves qu'il renferme; mais les vérités abstraites font si peu de progrès parmi les hommes, quand elles ont contre elles les préjugés et le vent des passions, ou lorsqu'elles ne sont pas portées sur les ailes de la vogue et annoncées par la trompette brillante du charlatanisme, qu'il ne serait pas étonnant que ce ne fût que dans un siècle d'ici que l'on songeât enfin à réformer les erreurs capitales que je signale ici. » (3)

Momigny était bon prophète ; voici qu'après un siècle on revient enfin de toutes parts à ses idées.

(1) Art. *Temps*, p. 518, col. 1.
(2) Art. *Prosodie*, p. 289.
(3) Art. *Mesure*, p. 133.

TABLE ANALYTIQUE.

N. B. — A cause de l'importance des matières traitées dans le présent volume, nous donnons ici une table analytique qui permettra au lecteur d'en revoir rapidement les principaux détails et d'en saisir l'enchaînement.

Les chiffres renvoient aux pages.

PAGES

AVANT-PROPOS.

OBJET DE CE VOLUME. 21-24

Précédemment nous avons étudié les rapports de l'accent tonique et du cursus littéraire avec la *mélodie* grégorienne, 21 — Maintenant nous traitons des rapports de l'accent avec le *rythme*, 22 — Importance de cette question, 22 — Ses principes sont en germe dans les écrits de D. Pothier, 23 — Ce volume n'est pas un traité complet de rythmique grégorienne, 23 — Le lecteur doit se mettre en garde contre toute notion préconcue, 23-24 . . .

CHAPITRE I.

L'ACCENT TONIQUE LATIN ET LES COMPOSITEURS DE MUSIQUE RELIGIEUSE. 25-128

Objet et division de ce chapitre — Deux paragraphes, 25.

§ I. *Les Compositeurs modernes*, 25 — Ils traitent l'accent uniquement comme une intensité, 25 — Trois exemples, 25-27 — Chaque accent est au *frappé*, 27 — Mais, en *français*, les mots sont à cheval sur les mesures; en *latin*, ils sont renfermés dans la mesure, 27 — sauf à la fin des membres de phrase et des phrases, 28 — La mesure intensive domine le rythme, 29 — Cependant, les compositeurs échappent souvent à cette tyrannie, 29 — Exemples : Beethoven, Mendelssohn, 30-31 — Dans la bonne musique, «le premier temps de chaque mesure n'est presque jamais un temps fort.» (V. D'INDY), 32 — Exemples tirés de Saint Saens, *Oratorio de Noël*, 32-37 25-37

§ II. *Les Maîtres des XVe, XVIe, XVIIe siècles*, 37 — Les Maîtres de l'Ecole palestrinienne, et surtout ceux de l'Ecole prépalestrinienne placent l'accent tantôt au frappé tantôt au levé de la mesure, 37 — Constitution rythmique et notation de cette musique, 37-39 — Son exécution, 40.

1° JOSQUIN DE PRÈS (1450?-1521), — Biographie, œuvres, 41 — L'accent au levé : ses divers procédés. 41-42 — Nombreux exemples : A) AVE CHRISTE IMMOLATE : *fac redemptos*, 43 — *de Maria Virgine*, 45 — *Ave principium*, 46 — *grege numerari*, 47 — La concordance de l'accent et du prétendu temps fort initial de la mesure n'est pas une loi pour Josquin; cependant il savait le latin, mais d'instinct il allait droit au rythme sans passer par la mesure, 47 — Les compositeurs, selon les circonstances, se croyaient le droit de placer l'accent soit au levé, soit au frappé, 48-49 — Accents au frappé supportant une note longue ou des vocalises : *Ave Christe*, 50 — *Ave verbum incarnatum*, 51 — *Salve corpus Jesu*, 52 — *Et populum redemisti*, 52 — La fréquence des accents au levé se fait remarquer dans les pièces syllabiques; elle diminue dans celles de style plus large, 54 — B) MISERERE : *Benigne fac*, 54 — C) STABAT MATER : *Dum pendebat*, 56 — *Mater unigeniti*, 56 — *Pro peccatis suæ gentis*, 56 — *Vidit suum dulcem natum*, 57 — *Mihi jam non sis*, 57 — *Fac ut portem*, 58 — *Fac me cruce custodiri*, 58 -- Dans tous ces exemples, liberté complète quant à la place de l'accent, 59 — Dans le *Fac me cruce*, le rythme est toujours établi sur le levé fort et le touchement faible, 60 — Mélange des rythmes binaires et ternaires, 61 — D) Messe PANGE LINGUA, CREDO : *Et ex Patre*, 62 — *Deum de Deo*, 62 — *propter nostram salutem*, 62 *et ascendit in cœlum*, 63 — *qui ex Patre*, 63 — Josquin n'accentuait pas le latin à la française, 64-65 — Conclusion : On ne saurait admettre cette erreur grossière, cause de conséquences désastreuses pour la musique : premier temps de la mesure toujours fort. (V. D'INDY) 66 — 41-67

2° ANTOINE BRUMEL (14..-15..), 67-78 — Biographie, 67 — La Messe DE BEATA VIRGINE, appréciations, 67. — Il réserve souvent le levé pour l'accent tonique, 68 — Exemples : A) GLORIA : *Gratias agimus*, 68 — *Deus Pater*, 69 — *Agnus Dei*, 69 En tout, plus de 60 accents au levé, 70 — B) CREDO : *factorem cœli*, 71 — Enjambement des mots sur les mesures : détail important pour la constitution rythmique de la musique vocale, 72 — Opinion du Dr. H. Riemann, 72 — *Et in Spiritum Sanctum*, pur rythme grégorien, 73 — Alternance du chant grégorien et de la polyphonie dans les pièces musicales de cette époque, 74 — La tradition rythmique grégorienne se laisse découvrir dans les œuvres de la polyphonie, 74 — Confirmation de notre doctrine sur la place de l'accent latin, 74 — *Deum de Deo*, 75 — *per quem omnia*, 75 — *propter nostram salutem*, 75. — *Et unam, sanctam*, 76. — 82 accents au levé dans ce CREDO, 76 — Mêmes faits dans C) le SANCTUS et l'AGNUS, 76-77 . . . 67-78

PAGES

3° ANTOINE FÉVIM, (14..-15..) — Biographie, 78 — La messe MENTE TOTA, 78 — A) GLORIA : *Tu solus Altissimus*, 78 — *In gloria Dei Patris*, 78 — En tout, 53 accents au levé, 79 — B) CREDO : *per quem omnia*, 79 — *Et ascendit*, 79 — *Et exspecto*, 80 — 38 accents seulement au levé à cause des vocalises. Par contre l'accent coïncide parfois avec une croche au levé, 80 78-80

4° PIERRE DE LA RUE (14..-15..), — Biographie, 80 — La messe AVE MARIA, A) GLORIA, 40 accents au levé, 80 — B) CREDO, 90 accents au levé, 80 — Deux exemples, *Et ex Patre*, 81 — *Et ascendit*, 82 80-82

5° CLEMENS NON PAPA (1475?-1558), Biographie 82 — Motet TU ES PETRUS, *Et tibi dabo*, 83 — *Et tu aliquando conversus*, 84 — En tout 77 accents au levé sur 117 caselles, 84 82-84

6° CLAUDE GOUDIMEL (1505-1572), — Biographie, 85 — La Messe " *Le bien que j'ay* ", 85 — KYRIE, 21 accents au levé, 85 — A) GLORIA : *Et in terra*, 85 — *Gratias agimus*, 86 — 69 accents au levé pour 79 caselles, 86 — B) CREDO : 107 accents au levé, 86 — *Deum de Deo*, 86 — Application au *Deum de Deo* des 4 Credo du Liber Gradualis, 87 — et à *Et unam, sanctam*, etc., 88 — AGNUS DEI, 51 accents au levé, 89 — Goudimel et les mots chevauchant sur la mesure, 91 85-90

7° GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1514-1594) — Il sert de transition entre la musique josquinienne et notre musique moderne, et traite l'accent avec moins de liberté que ses prédécesseurs, 91 — A) Messe du PAPE MARCEL, 92 — Les pénultièmes faibles ne sont plus surchargées de notes, 92 — KYRIE, 34 accents au levé, 92 — GLORIA, 12, CREDO, 21 ; SANCTUS, 13; AGNUS, 16, p. 93 — Au temps de Palestrina, on croyait l'accent latin long, 93 — Correspondance de la fin des mots et du premier temps de la mesure, 95 — B) Messe O REGEM CAELI, 96 — La majorité des mots chevauchent sur la mesure, 97 — C) MISSA BREVIS, nombreux accents au levé, 97-100 — D) Messe ASCENDO AD PATREM, 102 — Appréciation rythmique de l'*Hosánna*, 104. Le *miserere*, union parfaite, dans l'élan, de l'accent, de la mélodie, de la mesure, du rythme, 104 — Le *miserere* de R. de Lassus, 106 — Conclusion, 106 91-106

8° ECOLES ESPAGNOLE, VÉNITIENNE, ALLEMANDE (XVe-XVIe SIÈCLES), — Elles traitent l'accent latin avec la même liberté, 107 — Il en était de même pour l'accent des langues vivantes, 107 — Exemple : JOSQUIN DE PRÉS, *J'ai bien cause*, 107 — Accent latin « à la française » !!, 110 — A) ECOLE ESPAGNOLE : *Moralés*, 111 — *Guerrero*, 111 — *Vittoria*, 113-116 — Sa manière est celle de Palestrina, 117 — B) ECOLE VÉNITIENNE : *Gabrieli*, 117 — *Giovanni Croce*, 117 — *Asola*, 119 — C) ECOLE ALLEMANDE : Nombreuses messes et motets de divers auteurs, 120 — Un seul exemple choisi : AICHINGER : *Vox sanguinis*, 53 accents au levé, en quelques portées, 121 — Importante publication : *Gesselschaft zur Herausgabe von Denkmälern in Oesterreich*, etc., 122 106-122

CONCLUSION GÉNÉRALE : La musique polyphonique religieuse ne reconnait pas la mesure intensive, elle place l'accent tantôt au levé, tantôt au frappé, 122 — Chez les polyphonistes, tout rythme complet se repose sur un premier temps de mesure, 124 La fin du membre détermine la place des accents dans le rythme binaire, 124 — Même *presque toutes* les finales des mots tombent également au premier temps de la mesure, 125 — Les anciens compositeurs regardaient le touchement comme indifférent à la dynamie, 126 — Le rythme ne saurait être l'esclave de l'intensité et de la régularité des mesures, 127. Le joug tyrannique de l'alternance immuable du temps fort et du temps faible, c'est la laïcisation de l'art (M. Brenet), 128 122-128

CHAPITRE II.

L'ACCENT TONIQUE LATIN ET L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉCOLE DE SOLESMES. 128-166

DOM J. POTHIER. — Sa théorie rythmique repose sur l'observation parfaite de l'accentuation et sur la prononciation correcte du mot latin, 128 — L'accent doit se placer à l'élan, au levé du rythme, 128 — Transcriptions musicales de D. Pothier; sa pratique rythmique, 129-132 — Ex. : A) *Sancta Maria*, rythmes *à cheval* sur les mesures, 129 — Les mots sont traités comme chez les anciens maîtres de la polyphonie, 130 — B) *Tota pulchra es*, 131 — même traitement, 132 — C) *Salve Regina gloriæ*, 132 — D. Pothier et la doctrine des *Mélodies Grégoriennes*, 133 — Caractère purement musical de l'accent latin à l'époque classique, 133 — Rythme du mot latin : L'unité de mouvement constitue l'essence de l'accentuation. 134 — Dans cet ouvrage D. P. a posé les bases de la rythmique grégorienne, 134; mais sa théorie reste incomplète, 135 — *Préface du « Compendium »* : les principes se précisent davantage, 135 — Théorie de l'arsis et de la thésis, 136 — Identité du rythme et du mot, 137 — Liaison des mots dans la phrase, 137 — Théorie trop générale, 138 — Notation grégorienne de l'*Ave Maris stella* et commentaire de D. P. : l'accent au levé, 139 — Transcription musicale, faisant ressortir cette vérité, 140 — L'accent générateur du rythme, 140 — Simplification des transcriptions musicales : *a*) suppression des barres qui sont un danger, 140 — *b*) suppression des points d'arsis, 141 — Il ne faut ni frapper ni par suite allonger l'accent, 141 — Le rythme est indépendant de l'irrégularité et de la faiblesse des touchements, 142 — Conclusion : la doctrine de D. Pothier est fondée sur l'accent qui est un élan et doit correspondre à l'élan du rythme, 143. 128-143

DOM SCHMITT : *Méthode pratique de Chant Grégorien* : Mouvement impulsif de l'accent, 143.

PAGES

DOM AMBROISE KIENLE : *Choralschule*, 143 — L'accent est plutôt bref parce qu'il est spirituel, 144 Le rythme est mouvement, 144.

EDGAR TINEL : Le temps fort ou arsis s'indique par l'élévation de la main, 144.

R. P. ANTONIN LHOUMEAU, — *Rhythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien*, 144 — La théorie de D. Pothier lui semble incomplète, 145 — Nature du rythme, le levé et l'abaissé, 145 — Application aux mots, 146 — L'anacruse, 146 — Essence du rythme simple et composé, 146 — Contradictions dans la théorie de l'auteur, 147 — Conflit entre le rythme et la mesure, 148 — Caractéristique vraie du premier temps de mesure, 149 — La terminologie confuse du R. P. Lhoumeau, 149 — Enchaînement rythmique des mots : contradiction entre la théorie et la pratique, 150 — Il fallait faire la distinction entre les mots isolés et les mots dans la phrase, 151 — Malgré certaines confusions théoriques, la *pratique* du R. P. Lhoumeau est exacte, 151 — Conclusion, 152 — L'*enseignement* grégorien resté stationnaire depuis D. Pothier et le R. P. A. Lhoumeau, 153 — La pratique et la diffusion du principe de l'accent au levé, 153. 144-153

Le chanoine GABORIT et la maîtrise de la cathédrale de Poitiers, 153 — Exécutions dans les grandes villes, 154 — Les contradicteurs et les convertis, 154 — M. GIULIO BAS, ses accompagnements dans le *Répertoire de Mélodies Grégoriennes*, 155 — Appréciation de M. LOUIS LALOY, 156 — l'*Ave Regina cœlorum* et l'harmonie, 158 — *Hodie Christus natus est*, 159 — Analyse de cette pièce. 160 — Indépendance de l'intensité relativement à sa place dans le rythme, 161. 153-161

VINCENT D'INDY : son *Cours de composition musicale*, 161 — Division de l'histoire de la musique, 161 — Ses principes de rythmique : temps léger et temps lourd, 162 — Rythme binaire, 162 — Rythme ternaire, 163 — Le plus souvent le premier temps de la mesure est rythmiquement un temps faible, 163 — Métrique et Rythmique, 163 — Principe du repos, 163 — Rythme du *fundatus enim erat*, 164 — *Ave Regina*, 164. 161-164

CHARLES BORDES et les doctrines rythmiques de la Schola Cantorum, 164 — M. H. EXPERT : la force se porte librement soit sur le levé soit sur le baissé de la battuta, 165. 164-165

CHAPITRE III.

LE RYTHME ET LE MOT LATIN. 166-242

I. LE RYTHME, 166-196 — Système rythmique de H. Riemann, 166 — 1° *La longueur, sa place, son rôle dans le rythme* — *a*) Sa place : La brièveté appartient à l'élan, la longueur au temps de thésis, 166 — Le renversement de cet ordre produit un effet de syncope, 168 — Application de cette loi aux mots latins, 169 — La vraie syncope appartient à l'ordre rythmique, non à l'ordre intensif, 169 — Divers cas de syncope, 169 — Pour qu'il y ait syncope il n'est pas nécessaire que le premier temps de mesure soit fort, 171 — Le motif rythmique primordial se compose donc d'une brève et d'une longue, 172 — *b*) rôle de la longueur : le *temps lourd* clôt le rythme, 172 — Les schémas rythmiques de H. Riemann, 173 — Deux sortes de rythmes : le rythme à temps égaux (binaire), le rythme à temps inégaux (ternaire), 173 — Identification de ces deux formes, 173 — Application au chant grégorien : ordonnance régulière des élans et des repos, 174 — *Arsis* et *thésis* composées : ces dernières ne sont pas terminatives, 174 — Cadences féminines, 175 — Cadence postictique, 176.

Le rythme composé ; sa définition, 176 — Sa formation par conjonction et par contraction des rythmes simples, 177. 166-177

2° *L'intensité ; son rôle, sa place dans le rythme.* — L'essence du rythme consiste dans l'alternance des élans et des repos, 178 — La force ajoute à sa beauté : triple but de la dynamie, 178 — Place de la force : l'intensité joue indifféremment son rôle, soit à l'arsis, soit à la thésis, 179 — D'où, deux sortes de rythmes relativement à l'intensité, 180 — Erreur de l'enseignement moderne : le premier temps de la mesure est un temps fort, 180 — Fausses comparaisons 180 — Pleine liberté relativement à l'intensité, 181 — Rapports entre le rythme et la mesure, 181 — Ce n'est pas le temps fort, mais le rythme seul qui crée la mesure, 182 — Il lui donne sa durée, marche binaire ou ternaire du rythme, 182 — La force n'est pas nécessaire pour indiquer à l'oreille le frappé, 183 — Les cloches de Solesmes, 185. 178-186

3° *La mélodie, son rôle dans le rythme.* — Union du rythme et de la mélodie, 186 — Dans la phrase, il y a affinité entre l'ascension de la mélodie, le crescendo et l'élan rythmique ; comme aussi entre la descente mélodique, le decrescendo et la déposition du rythme, 187 — Dans le rythme élémentaire, de fait les sons aigus s'allient tantôt à l'élan, tantôt à la déposition, 188 — Cause de cette liberté, 188 — Différences profondes entre le rythme et la mesure, 188 — Notion vraie de la mesure, 190 — Conclusion : facteurs objectifs de l'élan et du repos rythmique, 191. 186-191

Réalité du mouvement rythmique, 191 — Sa nature, 192.

Signes pour *exprimer* et *figurer* le mouvement rythmique, 193 — Arsis et thésis, signification antique de ces expressions, 193 — Application à la mélodie, 193 — Interprétation des expressions latines exprimant l'action de battre le rythme (*ictus* — *cum sono, sine sono*) 194 — L'accent d'intensité n'existe pas dans la musique des Grecs, 195 — Le *point*, son emploi chez les anciens, 195 — Il nous sert à marquer les subdivisions rythmiques, 195 — Le *legato*, 195. 193-196

II. — LE MOT LATIN ISOLÉ, 196-242 — Exposé général de la question, 196 — Quelles syllabes du mot conviennent à l'élan ou au repos, 197 — Il

PAGES

s'agit du mot latin pris à l'époque non classique, mais tonique, 197.

La mélodie du mot latin, 198 — Caractère de l'accent à l'époque du latin quantitatif ou classique, et à l'époque tonique, 198 — Acuité mélodique de l'accent latin, 199 — Deux preuves : la première tirée de la notation neumatique, 199 — La virga et l'accent tonique, 199 — Deuxième preuve tirée de la concordance de la syllabe tonique avec les notes aiguës, 200 — Le *cursus planus* et les cadences psalmodiques, 200 — Nombreux exemples de coïncidence de l'accent tonique avec l'accent musical, 201 — Renversement mélodique du mot considéré, non plus isolément, mais dans la phrase, 203 — Conclusion : En soi l'accent est le sommet mélodique du mot latin, 205. 198-205

L'*intensité du mot latin*, 205 — L'accent est le sommet dynamique du mot latin, 206 — Divers exemples, 206 — L'accent latin n'est pas l'accent roman ni l'accent germanique : il est fort, mais il est plutôt bref que long et lourd, 207. 205-207

La durée des syllabes dans le mot latin, 207 — Le tempérament quantitatif, 207 — L'accent latin est bref, même à l'époque classique, 208 — Dans les mélodies grégoriennes, la longueur est très souvent réservée à la dernière syllabe, 208 — Plusieurs exemples, 208-210 — L'accent aussi peut recevoir la longueur, 210 — Mais le plus souvent les compositeurs ne lui accordaient qu'une note, 211 — Brièveté de l'accent tonique latin : Très nombreux exemples, 211-222 — Accents unaires suivis d'un strophicus, 213 — Accents unaires suivis d'un groupe, 215 — Intonation, 216 — Ce qu'il faut entendre par brièveté de l'accent, 218 — Répétitions d'accents unaires dans une même incise, 218 — Accents *secondaires* et toniques unaires, 223 — Dans tous ces exemples le compositeur se laissait entraîner par l'élan naturel propre à l'accent aigu, 226 — Souvent les mêmes textes ramènent les mêmes procédés, 226 — Parfois, mais d'une façon passagère, les mots étaient traités autrement, 227 — Nouvelle preuve de la brièveté de l'accent : la *note épenthétique accentuée* dans les *rimes ou cadences mélodiques*, 228 — La brièveté de la pénultième faible est un procédé antigrégorien, 229 — L'accent au levé même au centre des phrases, 231 — Rythme de l'incise *dona eis*, 232 — Caractère arsique ou thétique de la syllabe *na*, 233 — Divers procédés des anciens pour l'adaptation d'une même mélodie à des textes différents, 234 — Diérèse, 235 — Syncopes, 239 — Cadences pentésyllabiques des psalmodies d'introït et de répons, 240 — Brièveté de l'accent dans les hymnes et proses trochaïques, 241 — Conclusion : résumé de la doctrine sur le mot latin *isolé*, 242. 207-242

PAGES

CHAPITRE IV.

LE MEMBRE DE PHRASE ET LE MOT LATIN. 243-258

Le rythme tend à la synthèse, 243 — Eléments constitutifs du grand rythme, 243.

Incises, membres; leur formation, 244 — Unité du membre, 244 — Causes extrinsèques de cette unité : les pauses, 245 — Divers exemples, 245-248 — Causes intrinsèques, 249 — L'enchaînement des mots, 249 — Son importance pour le rythme, 249 — Comment s'opère cette liaison : dans la poésie, 250 — Dans la prose, 251 — 1° par l'enjambement des mots sur les pieds-mesures; divers exemples, 252 — 2° par la liaison des mots à l'intérieur des temps composés, 253 — 3° par l'accent principal du membre, 255 — Remarque importante : mélange, dans le membre, des mots rythmés et des mots non rythmés, 256.

CHAPITRE V.

LA PÉRIODE. 258-296

La période se compose de plusieurs membres réunis entre eux, 258 — Deux questions :

I. *Distinction des membres par les* MORÆ VOCIS *et par les* SILENCES, 258 — *Combien de sortes de* MORÆ VOCIS, 258 — La *mora* existe-t-elle entre les mots intimement unis par le sens? 259 — Mots privés de leur thésis et mots rythmés, 259 — *Valeur des* MORÆ VOCIS, 260 — Règles données par Guy d' Arezzo; elles sont vagues, 261 — Il faut les préciser pour la pratique, 261 — Tempérament quantitatif des retards et des silences, 262 — Application de ces principes à la mélodie, 263 — La *mora* entre les incises et les membres, 264 — La *mora* entre les phrases, 265 — Ponctuation musicale défectueuse dans les premières éditions de Solesmes, 266 — Améliorations apportées, 266. 258-268

II. *Liaison des membres entre eux*, 268 — son importance, 269 — 1° *Le lien mélodique*, 269 — 2° *Le lien dynamique* et l'accent oratoire, 270 — A) *Etude des périodes de deux membres*, 271 — La ligne mélodique : Protase, apodose, divers exemples, 272 — La ligne mélodique se sert de la *mora vocis* pour relier les deux membres, 273 — La ligne dynamique, sa puissance unifiante, 274 — Accent principal et accent général; leur place dans la période, 275 — Divers exemples, 276-278 — Importance de la distribution de l'intensité sur toute la phrase, 278 — B) *Périodes de trois membres*, 279 — Le 1er membre est protase, le dernier apodose, 279. — Le 2me membre est tantôt protase, tantôt apodose, 280 — C) *Périodes* de quatre membres, 282 — A la protase appartient tout ce qui est élan, 282 — A l'apodose, tout ce qui est déclin, 283

PAGES

— Exemples de deux protases suivies de deux apodoses, 283 — Exemples de trois protases, suivies d'une apodose, 284 — D'autres fois, la phrase se divise en deux parties rythmiques distinctes, ayant chacune son apodose et sa protase, 287. 268-287

3° *Le lien de la proportion numérique*, 287 — La proportion entre les membres est la *loi principale du nombre musical grégorien*, 288 — Guy d'Arezzo expliqué par le chanoine Gontier et Dom J. Pothier, 288 — Chants *quasi métriques;* les membres imitent les vers, 289 — Exemples 290 — Chants *quasi prosaïques*, mélange de membres plus longs et de membres plus courts, 292 — Exemples, 292 — Parfois le compositeur use de la mélodie pour allonger un membre trop court, 294 — 287-294

4° *Le lien d'articulation*, 294 — La *mora vocis* qui termine un membre conduit au suivant, 295 — Manières de l'exécuter selon le cas, 295

5° *Jonction des membres par le temps composé*, 296 —

CHAPITRE VI.

Chironomie du mouvement rythmique.

297-309

La *chironomie* grégorienne consiste dans les *gestes manuels* du directeur d'un chœur grégorien pour indiquer le rythme et diriger les voix, 297 — Importance et ancienneté de la chironomie, 297 — Une page instructive de D. Ambroise Kienle, 298 — Possibilité de réduire à des lois positives et de fixer les *gestes fondamentaux* qui doivent servir à la direction du chant grégorien, 299 — La chironomie grégorienne n'a rien de commun avec la manière de battre la mesure, 299 — Elle doit reproduire la marche rythmique et mélodique de la phrase, 299 — Cinq sortes de chironomies, correspondant aux cinq espèces d'analyses rythmiques, 299 — Leur valeur respective et leur emploi, 301 — Tracé graphique des gestes manuels et théorie de « l'arabesque », 301 — Nécessité d'avoir une idée exacte du mouvement local et visible, image du mouvement sonore, 302 — Analyse du mouvement local simple, 302 — Trois temps caractérisent le mouvement simple local, 303 — Tout mouvement local suppose un mouvement moteur préliminaire, 304 — Simultanéité entre l'arrivée du mouvement moteur, et le départ du mouvement local, 304 — Le mouvement local est le type parfait du geste chironomique 304 — 297-304

Le geste simple et son application aux rythmes simples, 304 — Geste du mouvement préliminaire, 304 — Geste du mouvement sonore avec deux temps à l'élan, 305 — Problème de l'élan d'une thésis, 305 — Geste du mouvement sonore avec trois temps à l'élan, 305 — Geste du mouvement sonore avec arsis unaire, 306. — Tout départ sonore, arsique ou thétique, suppose toujours un mouvement préliminaire moteur, 307 — Ce mouvement préliminaire visible n'est qu'une continuation extérieure du mouvement rythmique général de notre être, 307 — Figuration d'une suite de gestes simples, 308 — 304-308

PAGES

Gestes composés, 308 — Gestes *arsiques* composés, 308 — Gestes *thétiques* composés, 308 — La *boucle* indique toujours une répétition de l'arsis, 309 — La *ligne ondulée* descendante indique une répétition de la thésis, 309. 308-309

CHAPITRE VII.

Le rythme et l'harmonie, leurs rapports dans le chant grégorien.

309-341

L'harmonie résulte des mouvements et attractions diverses des sons et des tonalités, 309 — Chaque accord possède soit un caractère d'*élan*, soit un caractère de *repos*, 310 — La dissonance est une puissante ressource pour le mouvement dans l'harmonie, 310 — L'ordre dans l'enchaînement des accords constitue le rythme de l'harmonie, 310 —

Les accords et les éléments du rythme, 310 — Les accords doués d'une plus grande énergie de mouvement servent d'appui au rythme, 311. — Tout changement d'accord détermine la place d'un appui rythmique, 311 — Les *temps porteurs* du rythme indiquent les premiers temps de mesure, c'est-à-dire les thésis, 312 — Chez les anciens polyphonistes, les dissonances font toujours leur apparition sur les temps de mesure que nous considérons comme porteurs du rythme, 312 — Par suite, le mouvement harmonique est pour eux le résultat de l' *ensemble* des voix; exemples, 312 — L'harmonie *bat le rythme* au moyen de ses dissonances et de leurs résolutions, 312 — Donc, si les mesures n'étaient pas écrites, elles étaient *pensées* par le compositeur, et *réalisées* par l'harmonie, 313. — 309-313

Le retard existe dès le XIVe siècle, dans le déchant, 313 — Or, le retard présuppose une unité rythmique de mouvement régissant toutes les voix d'une même pièce, 314 — On peut encore reconnaître les appuis rythmiques par la seule disposition des accords sans le secours de la dissonnance, exemple, 315 — La barre moderne qui sépare les mesures facilite la lecture, mais le rythme est fixé d'avance par la nature et la disposition des accords, 315. — Exemple comparatif à l'appui de cette assertion, 315. — 313-315

Cette loi générale de l'unité rythmique de mouvement commune à toutes les voix peut subir des exceptions, 315 — Deux faits caractéristiques : 1° déplacement mélodique et indépendance d'une ou plusieurs voix, 316 — Exemples tirés de Lassus et de Guerrero, 316 — 2° La dissonance se produit parfois ailleurs que sur le frappé, 329 — Discussion du 1er fait; il est rare, 312 — Quand il existe, la communauté rythmique des voix est brisée volontairement et momentanément, ce qui confirme la règle générale, 317 — Exemple tiré de Gabrieli, 318 — Effets analogues chez les compositeurs modernes; exemples empruntés à Rheinberger et à Grieg, 319 — Long passage très instructif emprunté à Mozart 321 — Discussion du 2e fait, 329 — Dans le mouvement binaire, la dissonance affecte ordi-

PAGES

nairement le frappé, 329 — Dans le mouvement ternaire, elle se trouve assez souvent sur le 2e temps, 329 — Il y a alors déplacement de la longueur et effet voulu de syncope, 330 — Cet artifice passager n'infirme pas la loi générale, 330 — La structure des compositions polyphoniques proclame donc l'existence d'une unité rythmique commune à toutes les voix, 330 — Autre preuve de cette loi tirée d'une didascalie du XV siècle, 330 315-330

Les compositeurs agissaient en connaissance de cause lorsqu'ils plaçaient au levé la syllabe accentuée, 331 — Discussion à l'aide d'un exemple tiré de la Messe *Ascendo ad Patrem*, 332 — Il nous fait conclure à l'indépendance de l'accent quant à sa place dans le rythme, 332 — Le procédé rythmique employé ici par Palestrina est applicable à l'harmonisation du chant grégorien, 332 — Conséquences désastreuses du procédé de la Renaissance de placer toujours l'accent au frappé, 332 — L'harmonie n'est que *pur mouvement* et ne peut s'interésser aux phénomènes dynamiques du rythme, 333 — Conclusions, 333 — 330-333

Exemples d'harmonisation du plaint chant basées sur les théories de ce volume de la *Paléographie*, — Exemples empruntés au *Répertoire des Mélodies Grégoriennes* de M. G. Bas, 334 — Exemples empruntés à l'*Orgelbegleitung* du Dr. Fr. X. Mathias, 336 — Donc deux manières pour l'harmoniste de traiter l'accent au levé, 341 — Quant à l'accent au frappé il peut toujours recevoir un accord, 341 334-341

VUE D'ENSEMBLE SUR LE PLAN DE CE VOLUME.

Il s'agissait d'exposer une doctrine en opposition avec les théories modernes sur le rythme et sur la place de l'accent dans la mélodie, 342 — Pour arriver à convaincre *les musiciens*, la simple exposition de l'antique théorie rythmique ne pouvait suffire, 342 — De là nécessité d'une méthode positive, appuyée uniquement sur des faits indéniables, 342 — Liberté de l'accent chez les anciens polyphonistes, 343 — Même procédé dans la musique grégorienne, 344 — Ce procédé a toujours été celui de l'enseignement de l'Ecole de Solesmes, 343 — Justification de la place de l'accent dans le rythme, tirée de sa nature même et de son caractère, 343 — Autre justification tirée des principes fondamentaux de la rythmique générale, 343 — Enfin la construction même des mélodies grégoriennes et leur adaptation aux paroles fournissent des preuves positives de la liberté de l'accent, 344 342-344

APPENDICE I. *Quelques exemples d'accents au levé dans les langues modernes.* 345

APPENDICE II. *Jérôme de Momigny et le rythme musical.* 356

TABLE DES MATIÈRES

DU SEPTIÈME VOLUME

NOTE SUR L'ANTIPHONAIRE TONALE DIGRAPTE DE MONTPELLIER 6

DU RÔLE ET DE LA PLACE DE L'ACCENT TONIQUE LATIN DANS LE RYTHME GRÉGORIEN 19

AVANT-PROPOS 21

I. L'ACCENT TONIQUE ET LES COMPOSITEURS DE MUSIQUE RELIGIEUSE . . 25

§ I. Les Compositeurs modernes 25

§ II. Les maîtres des XV, XVI, XVIIe siècles 37

1° Josquin de Près (1450?-1521) 41

2° Antoine Brumel (14..-15.) 67

3° Antoine Févim (14..-15..) 78

4° Pierre de la Rue (14..-15..) 80

5° Clemens non Papa (1475..-1558) 82

6° Claude Goudimel (1505-1572) 85

7° Giovanni Pierluigi da Palestrina (1514-1594) 91

8° Ecoles Espagnole, Vénitienne, Allemande, etc 106

A. Ecole Espagnole 110

B. Ecole Venitienne 117

C. Ecole Allemande 120

II. L'ACCENT TONIQUE LATIN ET L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉCOLE DE SOLESMES . 128

1° Dom Joseph Pothier. 128

Sa pratique rythmique 130

Sa théorie rythmique 133

Les Mélodies Grégoriennes (1880) 133

Principes sur la bonne exécution du Chant Grégorien (1891) 135

Revue du Chant Grégorien 139

2° Dom Schmitt 143

Méthode pratique de Chant Grégorien (1885) 143

3° Dom Ambroise Kienle 143

Choralschule (1884) 143

4° Edgard Tinel 144

Chant Grégorien (1890) 144

5° R. P. Antonin Lhoumeau. 144

Rythme, Exécution, Accompagnement du Chant Grégorien (1892) 144

6° Chanoine Gaborit 153

7° Reverend Norman Dominic Holly 154

8° Signor Giulio Bas 155

9° Louis Laloy 156

10° Vincent d'Indy 161

Cours de Composition musicale 161

11° Charles Bordes 164

12° Henry Expert 165

Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française 165

III. LE RYTHME ET LE MOT LATIN 166

§. I. Le Rythme. Principes fondamentaux de rythmique générale 166
La longueur; son rôle et sa place dans le rythme 166
La syncope. 168
Le motif rythmique élémentaire 172
Identification du rythme binaire et du rythme ternaire 173
Cadences féminines 175
Rythme composé 176
L'Intensité; son rôle et sa place dans le rythme. 178
Deux sortes de rythmes relativement à l'intensité 180
Rapports entre le rythme et la mesure 181
La Mélodie; son rôle dans le rythme. 186
Union du rythme et de la mélodie 186
Différences entre le rythme et la mesure 188
Réalité du mouvement rythmique musical. 191
Signes employés pour exprimer et figurer le mouvement rythmique 193

§ II. Le mot latin isolé. 196
Principes généraux 196
La mélodie du mot latin isolé 198
Acuité de l'accent tonique. 199
L'intensité du mot latin 205
La durée des syllabes dans le mot latin 207
Tempérament quantitatif 207
Brièveté de l'accent tonique latin 208
Traitement des pénultièmes faibles 228
Procédés des anciens pour l'adaptation d'une même mélodie à des textes différents. 234
Hymnes et proses trochaiques 241
Résumé de ce qui a été dit sur le *mot latin isolé*. 242

IV. LE MEMBRE DE PHRASE ET LE MOT LATIN 243

Pourquoi des divisions 244
Unité de l'incise et du membre 244
Causes extrinsèques : les pauses 245
Causes intrinsèques : enchaînement des mots 249

V. LA PÉRIODE 258

Distinction des membres par les *morae vocis* et les silences 258
Liaison des membres 268
Le lien mélodique 269
Le lien dynamique 270
Le lien de la proportion numérique 287
Le lien d'articulation 294
Liaison par le temps composé 296

VI. CHIRONOMIE DU MOUVEMENT RYTHMIQUE 297

Préliminaires 297
Différentes espèces de Chironomies 299
Analyse du mouvement simple local 302
Le geste simple ; son application aux rythmes simples. 304
Gestes composés 308
Gestes arsiques composés 308
Gestes thétiques composés 308

VII. LE RYTHME ET L'HARMONIE; LEURS RAPPORTS DANS LE CHANT GRÉGORIEN. 309
Définitions 309
Relations entre les accords et les divers éléments du rythme 310
Les accords servent d'appuis au rythme 311
La dissonance, sa place dans le rythme 312
Le retard prouve l'existence d'une même loi rythmique régissant une même pièce . . . 313
Exceptions à cette loi générale 315
Conclusions 333
Exemples d'harmonisations : G. Bas et le Dr. Fr. X. Mathias 334

VUE D'ENSEMBLE SUR LE PLAN DE CE VOLUME. 342

APPENDICE I. Exemples d'accents au levé dans les langues modernes 345
1° Langue italienne 345
2° Langue anglaise. 350

APPENDICE II. Jérôme de Momigny et le Rythme musical 356
1° La musique marche du levé au frappé 356
2° Union intime du levé et du frappé 359
3° Nature et fonction du levé et du frappé 360
4° Diverses sortes de propositions. Identité du rythme binaire et du rythme ternaire. . . 362
5° Manière de concevoir les temps de la mesure oculaire 364

TABLE ANALYTIQUE 369

TABLE DES MATIÈRES 375

FIN DU TOME SEPTIÈME DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

Imprimerie Saint-Jean l'Évangéliste, DESCLÉE, LEFEBVRE et Cie. — Tournai (Belgique)

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

110276

110376

FEB 28 '79

a39003 001275915b

M M CE
C 0002
o .P15 1889 V0007
- -
F PALEOGRAPHIE MUSICALE 1465103

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 10 12 02 08 04 0